Studien zur Raumentwicklung in Plastik und Malerei.

DISSERTATION

zur Erlangung der Doktorwürde

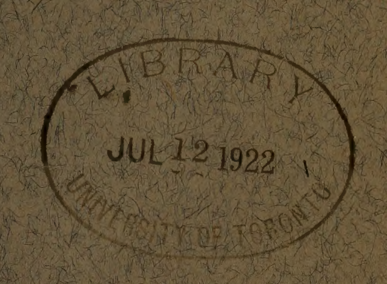
bei der Philosophischen Fakultät

der Grossherzoglich Hessischen Ludwigs-Universität zu Giessen

eingereicht von

ERNST TROSS

geboren in Wetzlar.



GIESSEN 1913.

v. Münchow'sche Hof- und Universitäts-Druckerei (Otto Kindt).



Studien zur Raumentwicklung in Plastik und Malerei.

DISSERTATION

zur Erlangung der Doktorwürde

bei der Philosophischen Fakultät

der Grossherzoglich Hessischen Ludwigs-Universität zu Giessen

eingereicht von

ERNST TROSS

geboren in Wetzlar.

GIESSEN 1913.

v. Münchow'sche Hof- und Universitäts-Druckerei (Otto Kindt).

Genehmigt durch das Prüfungskollegium
am 28. Oktober 1913.
Referent: Dr. Rauch.

Das Kunstwerk vereinigt in sich eine Reihe von entwicklungsfähigen Faktoren, die dem Historiker als Kriterium der Zeit, des Ortes und des Urhebers dienen und als mehr oder weniger wesentliche Momente des künstlerischen Inhalts herausgegriffen und zum Leitfaden der Entwicklung gemacht werden können. Ein solcher Faktor ist auch die illusionistische Wiedergabe des Raumes, der die Koexistenz des Darstellungsinhalts bedingt, und mit ihrer Entwicklung wollen wir uns hier beschäftigen.

Ein Überblick über die Werke der Plastik und Malerei zeigt, daß hier eine Raumentwicklung vor sich gegangen ist. Man denke an die griechische Plastik oder an die italienische Malerei Der erste Eindruck ist der, daß man vom Flächenhaften, Zweidimensionalen, zum Körperhaften, Dreidimensionalen, fortschreitet. Die Kunst mußte den Raum, in dem wir die Dinge zu sehen gewohnt sind, erst allmählich an den Objekten entwickeln und hat diese dann im Raum zu immer vollendeterer Darstellung gebracht. Diese Entwicklung ist sowohl in der nordischen wie in der italienischen Malerei, in der modernen wie in der antiken Plastik zu konstatieren; überall läßt sie sich nachweisen, sie ist immanenter Faktor der künstlerischen Entwicklung[1]).

Die hier vorliegende Arbeit beschränkt sich auf eine spezielle Richtung in der griechischen Plastik, auf Michelangelos plastisches Bilden und auf die Malerei von Giotto bis Lionardo. Wir betrachten zunächst die griechische Plastik vom sechsten Jahrhundert bis zu Lysipp und suchen das Gesetz der Entwicklung zu konstatieren, denn damit gewinnen wir einen ge-

---

[1]) Siehe H. A. Schmid: Über objektive Kriterien der Kunstgeschichte", Repertorium für Kunstwissenschaft. 1896. S. 269 ff.

eigneten Boden für das Verständnis der Raumentwicklung in Michelangelos Plastik, deren Darstellung im Mittelpunkt dieser Untersuchung steht, während das Kapitel über Malerei mehr als Anhang zu betrachten ist, um zu zeigen, wie auch hier im Grunde genommen dieselbe Entwicklung vor sich geht. Bestimmend für diese Wahl ist eine gewisse Konsequenz der Raumentwicklung, die sich auf anderen Gebieten der Kunst so nicht findet.

Um diese Untersuchungen nicht mit schwerfälligen Definitionen zu belasten, ist die Terminologie gewählt, die Hildebrand in seinem „Problem der Form“ gegeben hat, und Ausdrücke wie Daseinsform, Wirkungsform, Funktionswerte, Raumwerte usw. sind in seinem Sinn gebraucht. Dabei ist jedoch nicht Hildebrands Begriff vom Wesen der Kunst und der Aufgabe des Künstlers den Untersuchungen zugrunde gelegt. Wir betrachten die Raumentwicklung, ohne sie mit der Entwicklung des künstlerischen Inhalts zu identifizieren.

Die griechische Plastik.

Wenn wir hier die griechische Plastik unter dem Gesichtspunkt der Raumdarstellung betrachten, rechtfertigt sich dies nur im Zusammenhang mit den Ausführungen über Michelangelos Kunst, deren Raumentwicklung nicht ohne weiteres verständlich ist und auch bisher keine eingehendere Untersuchung erfahren hat. Diese Ausführungen sind also als Einleitung zur Kunst Michelangelos zu betrachten und vielleicht zeigt sich später, welch enge Zusammenhänge hier bestehen.

Löwy [1]) hat zuerst das Problem aufgegriffen und gezeigt, wie in der griechischen Plastik eine Entwicklung von der einfachen zur komplizierten Bewegung, vom Zweidimensionalen zum Dreidimensionalen vor sich geht, wie in Lysipp alle die Fäden zusammenlaufen und seine Werke daher als ein gewisser Abschluß dieser Entwicklung zu bezeichnen sind. Gleichzeitig hat er darauf hingewiesen, daß in der hellenistischen Kunst jene Einheit von Idee und Form seltener zu finden ist, daß es den Anschein hat, „als ob das unbeschränkte Können das Wollen fortreiße“ [2]).

Zwei Jahre später, 1893, erschien Hildebrands „Problem der Form“ [3]), eine Untersuchung, die sich mit der Formulierung der Gesetzlichkeit der bildenden Kunst befaßt. Die im griechischen Relief ausgebildete Vorstellungsweise wird als allgemeines Gesetz der künstlerischen Gestaltung erkannt und

---

[1]) E. Löwy: Lysipp und seine Stellung in der griechischen Plastik. Sammlung gemeinverständlicher wissenschaftlicher Vorträge. Hamburg 1891. Heft 127.

[2]) Löwy, Lysipp. S. 31.

[3]) Adolf Hildebrand: Das Problem der Form in der bildenden Kunst. 1893. Achte vermehrte Aufl. Straßburg 1910.

die „Reliefvorstellung“ auch auf die Rundplastik übertragen. Das Wesen der plastischen Kunst sieht Hildebrand in ihrer Wirkung auf das Auge des Beschauers, in ihrer „Sichtbarkeit“. Die Sichtbarkeit verlangt, daß das Werk in seiner Fernwirkung für den Beschauer ein klares räumliches Bild hervorruft, wobei es nebensächlich ist, ob die Formen in realer Tiefendimension gegeben sind oder nicht.

Beeinflußt von Hildebrands Problemstellung sind die späteren Werke Löwys [1]). Weiterhin haben sich mit diesen Problemen J. Lange [2]), Allesandro della Seta [3]) und eine ganze Reihe von Forschern beschäftigt, wie überhaupt seit Hildebrand das Interesse für diese Fragen stark hervorgetreten ist; und es sei daher auf die spezielle Literatur verwiesen. —

Die Annahme Hildebrands, daß die Griechen in der archaischen Zeit, im fünften und vierten Jahrhundert, ihre Werke nach den Forderungen der Sichtbarkeit gearbeitet hätten, und daß erst nach Lysipp mit dem Hellenismus ein Wandel in der künstlerischen Vorstellungsweise eingetreten sei, läßt sich nicht aufrecht erhalten. Vielmehr haben wir zu allen Zeiten in der griechischen Kunst naturalistische Bestrebungen, die sich nicht an die Gesetze der Reliefvorstellung binden. Auch zeigen uns die vielen Anstückungen, daß man den Statuen nicht immer einen geschlossenen Block zugrunde legte, wie auch die Bemalung nicht immer mit den Forderungen Hildebrands übereinstimmt. Dennoch können wir innerhalb der griechischen Plastik eine durch mehrere Jahrhunderte hindurch sich fortsetzende Kunstrichtung erkennen, deren oberstes Prinzip die Gestaltung des Werkes als Ausdruck der Sichtbarkeit ist. Diese Richtung nimmt — um sie mit einzelnen Hauptwerken zu charakterisieren — ihren Anfang mit jenen Apoll- oder Athleten-

---

[1]) E. Löwy: Die Naturwiedergabe in der griechischen Kunst. Rom 1900. — Die griechische Plastik. Leipzig 1911.

[2]) Julius Lange: Billedkunstens Fremstilling af Menneskeskikkelsen i den graeske Kunsts förste Storhedstid Kopenhagen 1898. Deutsche Übersetzung. Straßburg 1899. — Menneskefiguren i Kunstens Historie fra den graeske Kunsts anden Blomstringstid indtil vort Aarhundrede. Kopenhagen 1899. Deutsche Übers. Straßburg 1903.

[3]) Allesandro della Seta: La genesi dello scorcio nell'arte greca. Atti della R. Accademia dei Lincei 1906.

figuren, deren Repräsentanten uns in dem Apoll von Thera, Tenea und Orchomenos erhalten sind. In die weitere Entwicklung gehören die Gruppe der Tyrannenmörder, die Werke des Myron, die Giebelskulpturen von Olympia, die Skulpturen des Parthenon und die Werke des Phidias und des Polyklet. Im vierten Jahrhundert wirkt die Tradition bei Skopas und Praxiteles weiter und endigt dann mit Lysipp.

Diese von dem Prinzip der Sichtbarkeit getragene Kunstrichtung wollen wir hier gesondert betrachten und im Hinblick auf unsere späteren Untersuchungen den Stoff nach drei Problemen gliedern: Das mit der Entwicklung sich ändernde Verhältnis von Raum- und Funktionswert, das Verhältnis der Rundskulptur zum Relief und die Gestaltung des Einzelwerks.

I. Raum- und Funktionswert. Die frühen Apollostatuen zeigen vollkommen frontale Haltung, die Glieder liegen fest an dem Körper an, und wo sie sich bewegen, scheinen sie an den Torso angehängt. Es fehlt ihnen ein voller, lebenswahrer Organismus. Denken wir uns nur zwei parallele Wände, die den Torso vorn und hinten tangieren, so könnten diese Gestalten in dem abgeschlossenen Raume sich bewegen ohne an die Wände anzustoßen. Kein Glied ragt über die vordere Begrenzungsfläche hervor, und innerhalb dieser Fläche suchen die Statuen dem Beschauer möglichst viel an Sichtbarkeit zu bieten. Der Raumwert dominiert über den Funktionswert; neben funktionellen Unbeholfenheiten gehen anatomische Unrichtigkeiten einher. In den Werken des Myron und den Giebelskulpturen von Olympia gewinnt der Funktionswert immer mehr an Bedeutung: die Extremitäten bewegen sich freier, sie wachsen sozusagen in den Raum hinein, und ihre Bewegung teilt sich dem Torso bereits leise mit, wodurch die Erscheinung viel lebenswahrer wirkt. In den Bildwerken des Parthenon findet die Entwicklung dann einen vorläufigen Abschluß: der Funktionswert tritt fast gleichberechtigt neben den Raumwert, das Kunstwerk stellt eine ebenbürtige Durchdringung beider dar. Im vierten Jahrhundert erfährt der Funktionsausdruck weitere Steigerungen, sowohl in rein äußerlicher, körperlicher, als auch mehr innerer, seelischer Hinsicht, doch einigen sich trotz der komplizierten Funktionsvorstellung (durch Einführung

einer Stütze, eines Baumstammes oder dergleichen, an die die Gestalten sich anlehnen) die Werke des Praxiteles mühelos zur anschaulichen Einheit und weisen dem Beschauer klar die Hauptschauseite an, für die das Werk konzipiert ist. Bis zu Ende des vierten Jahrhunderts können wir den gesteigerten Funktionsausdruck bei einheitlicher Fassung der Funktionswerte als Raumwerte verfolgen; erst in der Schule des Lysipp wächst der Funktionswert über den Raumwert hinaus und wird Selbstzweck.

Dieselbe Entwicklung zeigt sich im Relief. Die Stele des Aristion, die Stele des Alxenor von Naxos, das Relief des Wagensiegers lassen deutlich den Primat der Raumwerte vor den Funktionswerten erkennen. Der Parthenonfries wie die Friese des ausgehenden fünften Jahrhunderts bieten unmittelbare Analogien zur Rundskulptur dieser Zeit. In den Friesen am Mausoleum zu Halikarnaß sind die fortgeschrittenen Funktionswerte ebenso wie in den rundplastischen Werken des Skopas oder Praxiteles als eine Einheit von Raumwerten gefaßt.

Zusammenfassend können wir also sagen: die auf Sichtbarkeit ausgehende Tendenz in der griechischen Plastik beginnt mit der Form als Raumwert und läßt den Funktionswert erst allmählich in den Raumwert hineinwachsen.

II. Verhältnis von Relief und Rundskulptur. Die Rundskulptur unterscheidet sich vom Relief rein äußerlich durch die materielle Wiedergabe der Körperlichkeit, durch die faktischen Tiefenverhältnisse, die beim Relief eben nur in der Illusion des Beschauers bestehen und einer Messung unzugänglich sind. So liegt es also in der Natur der Sache, daß das Relief nur als Fernbild wirken und nur für eine Ansicht geschaffen sein kann, während die Rundskulptur durch die Möglichkeit mehrerer Schauseiten einer Mehransichtigkeit nicht widerstrebt.

Betrachten wir zunächst das Relief. Eines der frühesten attischen Reliefs ist die Grabstele des Aristion, eine rechteckige Marmorplatte, aus der die Figur eines schreitenden Kriegers herausgeholt ist. Die Schaffensweise des Künstlers ist klar ersichtlich. Er hat auf die Platte die Figur, wie sie

in seiner Vorstellung lebte, aufgezeichnet, die Konturen eingeritzt und ist dann mit dem Meißel in die Tiefe gegangen. Späterhin hat er die Form durch die Farbe deutlicher hervorgehoben und sogar einige Reliefteile vollkommen durch die Farbe ersetzt [1]). Die ursprüngliche Vorderfläche der Platte wird noch durch die untere Umrahmung bezeichnet. Mit ihr in derselben Ebene liegen viele Punkte und Flächenstücke der dargestellten Figur selbst. Diese bilden die einheitliche Vorderfläche, von der aus die Formen nach der Tiefe sich fortsetzen. Auf ihre Tiefenwirkung hin angesehen erscheint die Stele flach. Die Figur wirkt wie plattgeschlagen. Es fehlt dem Künstler noch die Fähigkeit, mit der Figur den Raum nach der Tiefe hin zu entwickeln. Er bleibt sozusagen an der Fläche kleben, eine Eigenschaft, die auch die anderen Künstler dieser frühen Zeit teilen.

Trotz der Verschiedenheit des Darstellungsinhaltes, den mehr oder minder entwickelten Funktionsvorstellungen haben die frühen Reliefs eine Eigenschaft gemein: stets ist die Reliefvorderfläche deutlich markiert und kein Glied ragt über sie hinaus. Ihre geringe Tiefe und auch die Bemalung erinnern stark an die Zeichnung, und man kann das Relief wohl genetisch aus ihr erklären [2]). Das primitivste plastische Kunstwerk ist demnach die einfache Ritzzeichnung, die man später zur Formverdeutlichung bemalte. Allmählich ging man dann mit dem Meißel in die Tiefe und gelangte zum Relief. Auch im fünften und vierten Jahrhundert, nachdem man gelernt hatte, im Relief den Eindruck wahrer Körperlichkeit hervorzurufen, hielt man an der einheitlichen vorderen Begrenzungsfläche sowie der einheitlichen Tiefenbewegung fest, und so sehen die dargestellten Figuren aus, als ob man sie zwischen 2 parallele Wände gesperrt hätte, die ihnen nur Bewegungen nach links und rechts erlaubten [3]). Man kann es also als eine Eigentümlichkeit dieser Reliefs betrachten, den Darstellungsinhalt als Flächenschicht von gleichem Tiefenmaß zu fassen.

---

[1]) Conze: Das Relief bei den Griechen. Sitzungsberichte der Königl. preuß. Akademie der Wissenschaften zu Berlin. 1882. S. 574 ff.

[2]) Löwy, Naturwiedergabe. S. 18.

[3]) Vergl. bes. Metopen und Fries des Parthenon.

Diese Reliefvorstellungsweise hat man auf die Rundskulptur übertragen, d. h. auch den Forminhalt des rundplastischen Werkes als Flächenschicht von gleichem Tiefenmaß gefaßt. Der Gang der Entwicklung der Rundplastik ist nun der, daß man zunächst das Werk für e i n e Schauseite arbeitet, ja, daß man zuerst sogar auf die reale Tiefe verzichtet — die Rundskulptur also behandelt wie ein Relief ohne Hintergrundsfläche — und erst später zur Drei-, Vier- und Mehransichtigkeit übergeht.

Die Werke des sechsten Jahrhunderts zeigen ähnlich dem Relief zunächst nur eine Schauseite und besitzen noch keine reale Tiefenausdehnung. Auch erinnert ihre viereckige, kaum durchbrochene Silhuette stark an das Relief. Die Nikandre von Delos ist nur für die Frontansicht berechnet. „Der Anblick von der Seite hätte die Illusion der Körperlichkeit nicht hervorgerufen, sondern zerstört.“ [1]) Mit zunehmender Körperlichkeit entwickelt der Künstler aus der Frontansicht dann auch die Profilansichten und zuletzt die Rückenansicht. Ein Beispiel für diese Vieransichtigkeit ist der Apoll von Tenea [2]). Scharf setzen sich die vier Seiten gegeneinander ab und kaum ist der Versuch gemacht, die schroffen Übergänge zu runden. Selbst in der Folgezeit hält man an der Vieransichtigkeit der Konzeption fest. „Von den ältesten Beispielen zu den beiden Athenen des Phidias und hinab zur Eirene des Kephisodot ist die Anlage dieser Figuren naturwidrig vierseitig, ... und daß hierin nichts durch Kopistenhand schematisiert ist, bezeugt, trotz der etwa verschiedenen Tracht, ein Original von der intakten Frische des delphischen Wagenlenkers. Und ebenso haben nicht nur reifarchaische Jünglinge wie der von Piombino, sondern auch der Doryphoros des Polyklet etwas „Quadrates“ auch im Sinne des Querschnittes. . . . Ja selbst die praxitelische Rumpfbildung läßt diesen Widerstand noch leise verspüren, und erst bei Lysipp ist er überwunden.“ [3])

Die der Natur entnommenen Formen werden also nach den formalen Prinzipien der Reliefauffassung umgebildet. Die

[1]) Löwy, Naturwiedergabe. S. 31.

[2]) Ebenda S. 32.

[3]) Ebenda S. 35 ff.

Reliefvorstellung bildet sozusagen das Gefäß, in das der Künstler die Natur faßt, um aus ihr ein Kunstwerk zu machen. Daß diese reliefmäßige, kompakte Gestaltung nicht auf den Zwang der Werkform zurückzuführen, sondern bewußt gewollt ist, zeigen uns die Erzwerke [1]), für die ein derartiger Zwang bei der Herstellung des Modells nicht bestand. Z. B. die Tyrannenmörder von Kritios und Nesiotes, die Maryasgruppe und der Discobol des Myron. „Die Tyrannenmörder (d. h. jeder einzelne) wollen nur von der Seite gesehen werden, in der sich alle wesentlichen Teile vereinigt finden.“ [2]) Torso und Glieder breiten sich in einer Ebene aus. Die Marsyasgruppe ist sozusagen als Relief behandelt. Athena erscheint von der Seite gesehen flach und unkörperlich wie eine Relieffigur; alle Bewegungen vollziehen sich in einer Ebene senkrecht zur Blickrichtung des Beschauers. Kekulé sagt mit Recht: „Die beiden Figuren können nur auf gleicher Linie, wie Hochrelieffiguren einer Metope oder wie Giebelfiguren vor einer Wand zusammengestellt sein.“ [3]) Analogien hierfür finden wir z. B. in den Metopen des Zeustempels zu Olympia: die Athena neben Herakles im Stall des Augias ist in ihren Tiefendimensionen nicht anders behandelt als die Athena des Myron; trotzdem haben wir das eine Mal eine freiplastische Erzfigur, das andre Mal ein Marmorrelief. —

Über die Zusammenhänge von Relief und Rundskulptur geben uns am besten die Giebelkompositionen Aufschluß, denn indem man Rundskulpturen vor eine Giebelwand setzt, die hier die Funktion des Reliefhintergrundes erfüllt, entsteht eine Vermischung beider Kunstgattungen. Wir vermögen solche Kompositionen als Reliefs mit faktischem Tiefenmaß anzusprechen, denn durch die Höhe des Giebels sind die Figuren dem Standpunkt des Beschauers so weit entrückt, um in ihrer Totalität als Relief wirken zu können. Wie belanglos faktische Tiefe oder Relieftiefe für den räumlichen Eindruck, den wir im Fernbild empfangen, sind, ist bekannt. Kam es nun dem Künst-

---

[1]) Löwy, Naturwiedergabe. S. 34 ff.

[2]) Ebenda S. 31.

[3]) Kekule von Stradonitz: Die griechische Skulptur. S. 127. Berlin 1907.

ler vor allem darauf an, ein klares Fernbild zu schaffen, so konnte er dies auf mehrfache Art erreichen, d. h. er konnte je nach Umständen und Bedingungen, die ihm vielleicht die Tiefe des Giebelfeldes auferlegte, im Relief oder in voller Rundskulptur arbeiten, womöglich beide Arten miteinander verbinden. Ein Beispiel hierfür liefern die Giebelkompositionen von Olympia, die eben wegen ihrer seltsamen Vermischung von Relief und Rundplastik schon oft Gegenstand der Betrachtung gewesen sind. So sagt Koepp: „Besonders auffällig ist die Abflachung der Rückseite beim Zeus und den beiden Frauen", und fragt sich: „aber warum bestehen beide Gespanne aus 2 Teilen; drei aus einem Block gearbeiteten Reliefpferden und einem für sich gearbeiteten vierten Pferd, das man übrigens auch zugleich als Reliefpferd bezeichnen könnte, wenn es auch für sich allein ungefähr dieselbe Tiefe hat, wie die 3 anderen Pferde zusammen?" [1]) „Manche Figuren sind durchaus reliefartig gearbeitet, die Hinterseite vollkommen roh gelassen..... Die Statuen tragen den Block mit sich herum, denen die Formen zuweilen nur flächenhaft angepaßt sind." [2]).

Die Forderungen, die die Sichtbarkeit an das Werk stellt, bestimmen also die Art der Kunstgattung und deren Technik. Und weiterhin: Relief und Rundplastik, die im allgemeinen als zwei verschiedene Zweige der bildhauerischen Tätigkeit nebeneinander hergehen, können bei einer auf Sichtbarkeit ausgehenden Kunstrichtung ineinander übergehen. Ihre Grenzen verwischen sich.

III. Gestaltung des Einzelwerks. Die geschichtliche Entwicklung selbst liefert uns Anhaltspunkte, und wenn uns nicht eine Reihe unvollendeter Statuen erhalten wären, könnten wir aus ihr allein ein Bild der künstlerischen Gestaltung gewinnen. Die einfache Ritzzeichnung, die Stele des Aristion, die Nikandre von Delos, der Apoll von Tenea und der Hermes des Praxiteles stellen nicht nur 5 Etappen in der Entwicklung durch mehrere Jahrhunderte dar, sondern auch die einzelnen Stadien der Entstehung des Einzelwerkes im fünften oder vier-

---

[1]) Fr. Koepp, Archäologie. Bd. III. S. 48 ff. Leipzig 1911.
[2]) Carl Justi, Michelangelo. S. 398. Leipzig 1900.

ten Jahrhundert, wenn man von dem Darstellungsinhalt absieht und lediglich das Fortschreiten in der Raumorganisation betrachtet.

Das Fernbild oder die Vorstellung der Hauptschauseite legte der Künstler seiner Darstellung zu grunde. Er zeichnet es zunächst auf eine möglichst eben gewählte Fläche des Blockes, der meist rechteckige Gestalt zeigt, auf und geht dann ähnlich wie beim Relief gleichmäßig in die Tiefe. Je nachdem nun das Werk für eine oder mehrere Schauseiten bestimmt ist, wird er diese als Konsequenzen der Hauptansicht mitentwickeln, den rohen Marmor solange wie möglich sich erhaltend, um das Werk im Fernbild als Relief kontrollieren zu können. Erst zuletzt, wenn alle Formen festgelegt sind, wird er die Statue vollkommen vom Marmor befreien und ihr eine sorgfältige Bearbeitung der Oberfläche zuteil werden lassen. Diesen Entstehungsprozeß zeigen uns dann auch jene unvollendeten Statuen, die man in den Steinbrüchen von Naxos und Rhenaia gefunden hat[1]).

Anders verhält sich der Gestaltungsprozeß bei dem Erzguß, der der künstlerischen Vorstellungsweise der Marmorarbeit gerade entgegenwirkt, aber auch hier unterwirft sich Technik und Material dem Raumbewußtsein. Der Künstler sucht ungeachtet des Materials und des Ganges der Darstellung eine klare räumliche Wirkung seines Werkes im Auge des Beschauers zu erzielen; und diese Wirkung, das flächenhafte Gesichtsbild, bildet für ihn den Ausgangspunkt seiner Tätigkeit. Bei der Arbeit im Marmor zeichnet er es auf den Block auf und holt die Gestalt aus ihm heraus, beim Erzguß schafft er sich zunächst ein Modell, das in seiner Fernwirkung dieses Gesichtsbild abgibt, und gießt es dann ab.

---

[1]) E. A. Gardner: The Process of Greek Sculpture, as shown by some unfinished statues in Athens. Journal of Hellenic Studies. 1890.

Michelangelo.

Das begrenzte Thema dieser Untersuchung beschränkt sich auf ein formales Problem: die Raumentwicklung in Michelangelos Plastik. Wir betrachten die Raumgestaltung der einzelnen Werke und suchen durch Vergleiche ein Bild ihrer Entwicklung zu gewinnen. Durch diese Isolierung tritt vor allem der enge Zusammenhang mit der auf Sichtbarkeit ausgehenden Richtung in der griechischen Plastik hervor, auch wird das Wesen der räumlichen Vorstellungs- und Arbeitsweise Michelangelos ins rechte Licht gerückt, denn gerade hier herrschen Unklarheiten und Meinungsverschiedenheiten. zu deren Lösung diese Arbeit vielleicht beitragen kann. —

Über die Anfänge der plastischen Versuche Michelangelos sind wir schlecht unterrichtet. Das erste sichere Werk seiner Hand ist ein Relief: die „Madonna an der Treppe" in der Casa Buonarroti. Die Madonna auf einem Steinblock, ganz im Profil, mit dem Kind auf dem Schoß, das uns den Rücken zuwendet. Im Hintergrunde auf einer Treppe spielende Kinder, deren Formen nur leicht angedeutet sind, so daß wir ihr Bewegungsmotiv nicht deutlich erkennen können. In die dünne Marmorplatte sind die Formen nur leicht eingemeißelt, so daß man sich an das schiacciato des Donatello erinnert fühlt. Vasari meint, Michelangelo habe dieses Relief geschaffen per contraffare la maniera di Donatello. Das Relief ist stark poliert und bietet im Original einen noch viel flächenhafteren Eindruck als in den bekannten Reproduktionen. Den Figuren fehlt die überzeugende räumliche Illusion, und die flache Wirkung der Formen dürfte in der noch nicht genügend entwickel-

ten Technik und Arbeitsweise ihre Erklärung finden. So haben wir es sicherlich mit einem frühen Versuch zu tun. Der Künstler ist noch nicht imstande, mit den Formen den Raum eindrucksvoll zu gestalten; er bleibt, wie wir es in der archaischen griechischen Kunst sahen, an der Fläche haften. Die Figuren wirken wie plattgeschlagen, und der Raumeindruck, den wir empfangen, ist ähnlich, wie ihn uns die Stele des Aristion, das Relief des Wagensiegers und die Stele des Alxenor von Naxos vermitteln. Hier wie dort Körper, denen die volle Rundung fehlt, eine Raumillusion, die nicht den Eindruck der Natur wiedergibt, sondern hinter ihm zurückbleibt.

Dieses Gebundensein an die Fläche und das mangelhafte technische Können ist bald überwunden. Das Relief des Kentaurenkampfes, das nur kurze Zeit später entstanden ist, überrascht durch alle die Eigenschaften, die wir bei dem Madonnenrelief vermissen. Hier ist nichts, was den Eindruck wahrer Räumlichkeit zerstören oder ihm entgegenarbeiten könnte. Dargestellt ist eine wildbewegte Kampfszene [1]), dicht drängen sich die nackten Leiber aneinander, und nichts scheint ihre Kampfeslust zu hemmen. Ihre Glieder greifen mächtig ineinander über, aber keines streckt sich dem Beschauer entgegen; sie sind alle hinter eine Ebene, senkrecht zur Blickrichtung des Beschauers, zurückgedrängt. Die Reliefvorderfläche ist durch die Rahmung deutlich markiert, und mit ihr in dieselbe Ebene fallen viele Punkte und Flächenstücke der dargestellten Figuren. Erst hinter ihr beginnt die „Bühne", auf der sich der Vorgang abspielt, so daß das Ganze als geschlossene Masse vor uns steht. Analog den griechischen Reliefs sind die Formen als Flächenschicht von gleichem Tiefenmaße gefaßt und trotz der komplizierten Funktionsvorstellung die Funktionswerte raumeinheitlich zusammengefaßt.

---

[1]) Über die Deutung des Motivs vergl. H. Wölfflin: Die Jugendwerke des Michelangelo, S. 10 ff., München 1891, und Carl Justi: Michelangelo, S. 25 ff., Berlin 1909. Über den Zusammenhang mit römischen Sarkophagreliefs siehe Justi, ebenda S. 23. Über weitere Zusammenhänge mit der Antike vergl. Aloys Grünewald: Zur Arbeitsweise einiger hervorragender Künstler der Renaissance. I. Münchener Jahrbuch für bildende Kunst. 1912. 2 Halbb. S. 165 ff.

Dieselbe räumliche Organisation zeigen die beiden Tondi, die um 1504 entstanden sind. Die Madonna ist hier mit dem Kinde und dem jungen Johannes in ein Kreisrund komponiert. Bei dem Relief in London sitzt die Madonna rechts und ihr zur Linken die beiden Kinder. Der Torso en face, den Kopf im Profil, wendet sie sich dem Johannes zu. Dieser ist ganz im Profil gegeben, und zwischen ihnen und der Madonna das Kind mit leichter Drehung des Körpers aus der Profil- in die Frontansicht. So vollziehen sich fast alle Bewegungen in einer Ebene senkrecht zur Blickrichtung des Beschauers, und kein Glied ragt über die ideelle Vorderfläche des Reliefs hervor.

Auf dem Relief des Bargello ist die Madonna in die Mitte gerückt, rechts von ihr steht das Kind, das sich leicht an sie anschmiegt und den Arm auf das aufgeschlagene Buch stützt, während der Kopf des Johannes links von der Madonna zum Vorschein kommt. Die Bewegungen der drei Körper sind wiederum so gewählt, daß ihre Formen die einheitliche Vorderfläche nicht durchbrechen und sich in einer Flächenschicht von gleichem Tiefenmaße darstellen. Dabei suchen sie den Raum möglichst kompakt zu erfüllen und sich der äußeren Rahmung anzupassen, um den unbelebten Raum nach Möglichkeit zu meiden. „Durchweg bekundet sich das Verlangen nach dem Einfachen und Massiven.“ [1])

Wölfflin findet in dem Relief des Bargello noch allerhand tote Stellen und hält das Relief in London, da es auch in größeren Dimensionen gehalten ist, für das fortschrittlichere und spätere; vor allem sei hier erst die Einfügung der Gruppe im Rund gelungen [2]). Ich kann diese Ansicht nicht teilen [3]). Das Problem der Raumaufteilung scheint mir in dem Tondo des Bargello weit besser gelöst, die Zusammenfassung zur Gruppe und die Einfügung dieser Gruppe in das Rund viel glücklicher. So ist zunächst der Mittelpunkt des Reliefs scharf

---

[1]) Wölfflin, Jugendwerke. S. 47.

[2]) Ebenda S. 48 ff.

[3]) Vergl. auch Max Sauerlandt, Michelangelo, S. III der Erläuterungen. Verlag Rob. Langewiesche, Düsseldorf u. Leipzig.

markiert. Von ihm gehen die Buchkanten, der Arm des Kindes und der Madonna aus, gewissermaßen als Radien des die Gruppe umschließenden Kreises; der hierdurch zur Geltung gebracht werden soll. Aber diese Radien stoßen nicht senkrecht auf die Kreislinie auf, sondern schmiegen sich ihr an. Unser Blick wird stets wieder an das Rund zurückgebannt[1]). Die „toten" Stellen aber sind von größter Bedeutung für die Verdrängung des unbelebten Raumes, der hier ganz auf die Füllung am Rand beschränkt bleibt, wodurch er weniger störend wirkt, während er bei dem Londoner Relief die Komposition an mehreren Stellen durchbricht. Auch quantitativ hat das Londoner Relief mehr unbelebten Raum aufzuweisen, die Komposition ist weiter auseinandergezogen, und da wir bei Michelangelo immer beobachten können, wie er bestrebt ist, die Formen auf einen engeren Raum zusammenzudrängen, die Komposition strenger und gedrungener zu gestalten, möchte ich trotz des kleineren Maßstabes des Bargellotondos die Wölfflinsche Datierung in Frage stellen. —

Betrachten wir nun die rundplastischen Werke. Kurz nach dem Kentaurenkampf entstanden ein gekreuzigter Christus aus Holz und eine Heraklesstatue aus Marmor, doch sind beide Werke verloren gegangen. Die drei Bologneser Figuren von der Arca des hl. Dominikus sind die ersten uns erhaltenen rundplastischen Schöpfungen. Ihrer Aufstellung gemäß sind sie für eine Ansicht, die Frontansicht, geschaffen, und besonders der leuchtertragende Engel, der als Gegenstück zu dem Engel des Niccolo dall'Arca ausgeführt werden mußte, betont den Charakter der Einansichtigkeit. Fast mutet er uns an wie ein Relief, das man von seiner Hintergrundsfläche befreit hat: er ist in ein Rechteck komponiert und der unbelebte Raum nach Möglichkeit gemieden. Die im Profil gegebenen Beine sind weit auseinandergezogen, Kopf und Brust im Dreiviertel-Profil gegeben, um uns möglichst viel an Fläche zu bieten, und der Leuchter zur Linken wie der Flügel zur Rechten suchen die

[1]) Vergl. hierüber M. Waser: Form und Stil in der bildenden Kunst und die ästhetische Lust. S. 86 ff. Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. 1911. Was dort von der Brutusbüste gesagt wird, gilt in noch höherem Maße von diesem Relief.

Außensilhuette dem Rechteck anzugleichen, um die Gestalt als geschlossene Masse vor uns hinzustellen.

Über den hl. Petronius ist schwer ein Urteil fällen, da wir nicht wissen, welcher Anteil an der Behandlung Michelangelo gebührt. Die Statue wurde ja von Niccolo Schiavone unvollendet zurückgelassen und ist von Michelangelo nur vollendet worden; über den Zustand der unvollendeten Statue widersprechen sich die Berichte [1]). Doch darf man wohl annehmen, daß sie bereits so weit fortgeschritten war, um der künstlerischen Phantasie Michelangelos keinen allzugroßen Spielraum zu lassen, eine Vermutung, die bestätigt wird, wenn wir den hl. Proculus, der zur selben Zeit entstanden ist und im Standmotiv wie in der Gewandbehandlung so ganz abweicht, betrachten. Hier, wo Michelangelo frei erfinden oder seine Vorbilder sich selbst wählen konnte, gibt er etwas ganz anderes. Es ist bezeichnend für ihn, daß er seine Vorbilder sich nicht bei Verrocchio oder Benedetto da Majano holt, sondern eine ganze Generation überspringend, zurückgreift bis auf Donatello, der in das Wesen der antiken Kunst wohl am tiefsten eingedrungen war, der ohne in ein bloß äußerliches Nachahmen antiker Proportionsschemata, in einen „Klassizismus" zu verfallen, ihre Gesetzlichkeit in der Raumdarstellung erfaßt und sie individuell seinen eigenen Werken aufgedrückt hatte. Die Antiken in San Marco, die von Cosimo und Donatello gesammelt worden waren, sind Michelangelos Schule gewesen [2]), auch hat er Donatellos Werke täglich vor sich gesehen, und die strenge Konzentration, das Betonen der Raumwerte gegenüber den Funktionswerten, die einheitliche Raumorganisation, wie sie uns bei dem hl. Georg und dem Bronzedavid des Bargello entgegentritt, der unbedingte Primat der Reliefvorstellungsweise — das alles muß auf den jungen Michelangelo mit seinem verwandten künstlerischen Empfinden einen großen Eindruck gemacht haben. So hängt er seinem hl. Proculus den Mantel des hl. Georg um, obwohl er ihn nicht genügend motivieren kann, und gestaltet den statischen Aufbau analog dem des Bronzedavid. Die statischen Funktionen und die raum-

---

[1]) Justi, Michelangelo. S. 50 ff.

[2]) Ebenda S. 16.

bildenden Mittel sind es also, die ihn vornehmlich interessieren, und ein Vergleich mit dem hl. Petronius zeigt, um wieviel fester der hl. Proculus bereits auf den Beinen steht. Doch sind die Formen noch ziemlich plump, und vor allem hat der Kopf etwas quadratisch ungeschlachtes. Die Glieder verbleiben noch in der Raumschicht des Torsos. Würden wir den Torso vorn und hinten durch zwei parallele Wände begrenzen, so würden sie von den Extremitäten nicht durchbrochen. Die Formen leben sich also in einer Flächenschicht von gleichem Tiefenmaße aus, d. h. die Reliefvorstellungsweise ist hier ebenso wie in der auf Sichtbarkeit ausgehenden Richtung in der griechischen Plastik auf die Rundskulptur übertragen.

Das Prinzip der Reliefauffassung und der geschlossenen Silhuettewirkung ist in den folgenden Werken beibehalten, ja es steigert sich im Laufe der Entwicklung, und die Annahme, diese reliefmäßige Gestaltung der Rundplastik auf den Zwang des Blockes zurückzuführen, sei deshalb gleich an dieser Stelle abgewiesen. Vielmehr geht die Konzeption der auf wenig Raum zusammengedrängten Formen der Wahl des Blockes voraus. Nicht nur in der äußerlichen Ähnlichkeit der Werke liegt also die Verwandschaft zwischen Michelangelo und der Antike, sondern in demselben Kunstwollen, in derselben künstlerischen Absicht. Doch ehe wir diese Probleme näher erörtern und Michelangelo selbst zitieren, fahren wir in der Betrachtung seiner Jugendwerke fort.

Der Giovannino — vorausgesetzt, daß wir es hier mit einem Werk von Michelangelos Hand zu tun haben[1]) — ist in allen Formen feiner behandelt wie der hl. Proculus: „eine schöne Knabengestalt von hellenistischem Formenadel, deren sich eine Gesellschaft antiker Marmorfiguren nicht zu schämen brauchte“[2]). Seine Kameraden würden wir im vierten Jahr-

---

[1]) Vergl. Wölfflin, Jugendwerke, S. 69 ff.; Die klassische Kunst, S. 49 Anm., München 1912, V. Aufl. (I. Aufl. 1899); ferner Justi, Michelangelo, S. 59 ff.; E. von Liphart, Kritische Gänge und Reiseeindrücke. Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen, Bd. 23, Heft 3, S. 217 ff. Berlin 1912. W. Bode, Amtliche Berichte aus den königl. Kunstsammlungen, Januar 1913, S. 75 ff.

[2]) Justi, a. a. O. S. 62.

hundert suchen, denn dahin paßt die Art der Bewegung und Raumdarstellung. Ähnlich wie bei den Statuen des Praxiteles ist der Torso noch frontal gegeben und die Frontansicht, für die das Werk konzipiert ist, deutlich gekennzeichnet: in ihr schließt sich die Silhuette, bietet der Körper seine volle Sichtbarkeit und spricht sich klar als Flächenschicht von gleichem Tiefenmaß aus.

Bei der Statue des Bacchus ist der Torso ebenfalls frontal gegeben, die Silhuette in Frontansicht einem Viereck einbeschrieben und der ganze Aufbau blockmäßig. Der kleine Satyrisk mit seinem starken Kontrapost und der kompakten Formgebung enthält schon die weitere Entwicklung Michelangelos in sich. Noch gedrängter in seinem Formenaufbau ist der Cupido in London. Beide Beine sind im Kniegelenk so scharf wie möglich gebogen; das eine hochgezogen und mit dem Fuß gestützt, während das andere auf dem Knie ruht. Auch in den Armen diese Gegenbewegung: der eine Arm senkt sich hinab bis zum Boden, während der andere bis in Kopfhöhe gehoben ist. Überall Kontraste, die den ganzen Körper in Spannung versetzen, und man braucht diese Stellung nur nachzuahmen, um ihre Gewaltsamkeit zu empfinden. Der unbelebte Raum aber verschwindet fast ganz, die Silhuette bleibt bis in Kopfhöhe geschlossen, und da alle Formen sich in einer Flächenschicht von gleichem Tiefenmaße ausbreiten, ist die Figur in ihrer Sichtbarkeit klar zu erfassen.

Gegen das Ende des Jahrhunderts entstand die Pietà in St. Peter, die Michelangelos Ruhm begründen sollte. Auf das Inhaltliche dieser Gruppe hat Wölfflin[1]) so vortrefflich hingewiesen, daß es hier nicht wiederholt zu werden braucht; beschränken wir uns also auf unser spezielles Thema. Wie alle Adorations- und Altarfiguren der christlichen Plastik ist diese Pietà, da sie längs einer Wand aufgestellt werden sollte, nur für eine Ansicht geschaffen. Sie trägt deshalb ebenso wie die Bologneser Figuren reliefartigen Charakter. „Seitlich gesehen kann man von der Gruppe gar keine Vorstellung ge-

[1]) Wölfflin, Jugendwerke. S. 22 ff.; Klassische Kunst. S. 44 ff.

winnen“ [1]), und die Rückseite ist „völlig flach und formlos belassen“[2]), gerade wie bei den „schmerzhaften Muttergottesbildern“ der nordischen Plastik oder den Giebelskulpturen von Olympia, die ja auch nur für eine Ansicht geschaffen waren. Alle Formen streben darnach, in einer Fläche sich auszubreiten, sich in ihr sichtbar zu machen, und zur Rundung der Silhuette sind manche Falten auffällig in die Breite gezogen. Überhaupt herrscht die Breitendimension vor, und kein Glied streckt sich dem Beschauer entgegen. So ist letzten Endes diese Pietà ein Mittelding zwischen Rundskulptur und Relief [3]), denn zur Rundskulptur fehlt ihr die reale Tiefe und zum Relief die Hintergrundsfläche; und was wir bei der griechischen Plastik schon erwähnt haben, können wir hier wieder betonen: bei einer auf Sichtbarkeit ausgehenden Tendenz der Plastik verwischen sich die Grenzen zwischen Relief und Rundskulptur.

Dasselbe Prinzip der Gruppenkomposition zeigt die Brügger Madonna. Auch sie ist, wie es im Auftrag lag, nur für eine Ansicht, die Frontansicht, geschaffen. Ein wesentlicher Fortschritt gegenüber der Pietà besteht aber darin, daß die Formen von allen hemmenden Details befreit, groß zusammengefaßt sind und mit wenigen Flächen und Linien eine starke Tiefenwirkung erzeugt ist. Die Rundplastik ist — wenn der Ausdruck erlaubt ist — rundplastischer geworden. Das Verhältnis von Breiten- und Tiefenachse hat sich geändert, die Figuren haben sichtlich an Tiefe gewonnen, und wo früher die Gewandzipfel behaglich in die Breite gezogen wurden, werden sie jetzt scharf nach rückwärts umgebogen. Auch ist die Silhuette jetzt vollkommen geschlossen. Mutter und Kind sind so zusammengefügt, das der Künstler möglichst wenig Marmor wegzuschlagen hatte, und die Gruppe steht blockartig geschlossen vor uns.

Zwischen der Brügger Madonna und der Pietà ist, was die Raumbehandlung anlangt, derselbe Unterschied wie zwi-

---

[1]) Justi, Michelangelo. S. 97.

[2]) Ebenda S. 98.

[3]) Auch Wölfflin, Jugendwerke, S. 22, weist auf die Einansichtigkeit besonders hin und tadelt die „unter allen möglichen Winkeln“ aufgenommenen Photographien.

schen dem Kentaurenrelief und der „Madonna an der Treppe“. In beiden Werken ein Fortschreiten vom Flächenhaften, Zweidimensionalen, zum Körperhaften, Dreidimensionalen [1]), von der lockeren Komposition zur strengeren. Immer knapper wird der Raum, in dem die Körper sich bewegen, immer voller und gedrängter werden die Formen. Schon jetzt können wir das Gesetz der Entwicklung konstatieren, das wir im folgenden immer mehr bestätigt finden werden: die Überwindung des Flächenhaften und in dem Körperhaften dennoch die Beibehaltung der Reliefauffassung. Es ist dasselbe Gesetz, das wir in der griechischen Plastik mit so strenger Konsequenz durchgeführt fanden.

Welche Schwierigkeiten die Überwindung des Flächenhaften bietet, zeigt uns der David von 1504, und da uns eine Reihe von Zeichnungen und sogar 2 Modelle erhalten sind, gewinnen wir zugleich einen Einblick in Michelangelos Schaffensweise. Die Vorgeschichte des Blockes, aus dem er gemeißelt wurde, ist bekannt. Seit 1466 lag der Marmor in der Dombauhütte von Florenz, ohne daß man ihn passend hätte verwenden können. Bartolomeo di Pietro, der den Block für Agostino di Duccio degrossieren sollte, hatte ihn verhauen. Nach dem Bericht Vasaris war in die untere Hälfte ein Loch geschlagen, das wahrscheinlich dazu dienen sollte, die Beine des Giganten zu befreien. Wer also den Block übernahm, mußte sich mit diesem Loch irgendwie abfinden. Über die nähere Gestalt des Blockes, ob flach oder tief, wissen wir nichts, doch ist die Annahme Gottschewskis [2]), daß auf der rechten Seite, der Spielbeinseite des fertigen David, in der Hüftgegend die Abbozzierung zu weit getrieben worden sei, nicht unbegründet, denn der Schwerpunkt der Statue ist auf-

[1]) Analogien hierzu finden wir auch in den Gemälden des Künstlers. Das Madonnengemälde und die Grabtragung in der National Gallery in London — wieder vorausgesetzt, daß es Werke Michelangelos sind — stehen mit ihrer flächenhaften Anordnung der Figuren noch auf der frühen Stufe, während die Madonna Doni von 1503 rund in den Raum komponiert ist und so unmittelbare Vergleichsmomente zur Brügger Madonna bietet.

[2]) Gottschewski: Über den Block von Michelangelos David. Monatshefte für Kunstwissenschaft. S. 302 ff. 1908.

fallend weit nach links verschoben. Zwingend ist diese Annahme jedoch nicht, und auch die geringe Tiefe des David wird durch sie nicht erklärt.

Um 1500 bewarb sich Andrea Sansovino um den Block, aus dem er durch Anstücken immerhin noch etwas Rechtes machen wollte; jedoch übertrug man ihn schließlich Michelangelo, der sich erbot, ohne Anstücken einen Giganten aus ihm zu fertigen. Um dieselbe Zeit erhielt Michelangelo den Auftrag, für den französischen Marschall Pièrre de Rohan einen Bronzedavid zu arbeiten; auch hier war er in seiner künstlerischen Phantasie gebunden, denn der Marschall verlangte eine Statue chome quello che nella chorte della Signoria, also eine freie Nachbildung des Bronzedavids von Donatello, der 1495 mit der Judith in den Palazzo della Signoria gekommen war. Doch wurde dieser Bronzedavid erst später von Benedetto da Rovezzano vollendet, und wir besitzen nur in einer Zeichnung den Entwurf Michelangelos, der uns immerhin eine Vorstellung von seinen Absichten geben kann und auch für unsere Untersuchungen wichtig ist, um entscheiden zu können, ob wir in dem einen Modell das des Bronze- oder das des Marmordavids zu erkennen haben.

Ehe wir die Modelle betrachten und sie mit dem vollendeten Werke vergleichen, erinnern wir uns kurz der Entwicklung der Funktionsvorstellung in der griechischen Plastik. Wir haben gesehen, wie zunächst die Figuren vollkommen frontal mit anliegenden Gliedern und ohne Bewegung gegeben werden, wie allmählich die Extremitäten sich vom Körper loslösen und in den Raum hineinwachsen, während der Torso noch unbeweglich in seiner frontalen Stellung verharrt, wie dann die Bewegung der Extremitäten sich dem Torso mitteilt, der Torso leicht nach links oder rechts sich biegt, und wie erst ganz am Ende der Entwicklung der Torso auch Drehungen und Bewegungen nach vor- und rückwärts und schräg nach beiden Seiten ausführt. Die konsequente Durchführung der Reliefvorstellung brachte diesen Verlauf der Entwicklung mit sich. Man ging von der Fläche aus, suchte sie sich möglichst zu erhalten und lernte erst zuletzt bei stärkeren Verkürzungen des Torso und der Extremitäten die Reliefvor-

stellung durchführen. Der Torso bietet in seiner Frontansicht die größte Fläche und die geringste Tiefe; es war daher natürlich, daß man von dieser Ansicht ausging und dann, als man die Funktionswerte steigerte, vorerst nur Drehungen des Torso nach links oder rechts gab, wodurch die größtmögliche Fläche erhalten blieb, während man erst zuletzt bei entwickelterer Vorstellungskraft Verkürzungen des Torso darstellen konnte, ohne die Reliefvorstellung zu durchbrechen.

Auch die bisher besprochenen Werke Michelangelos zeigen uns Schritt für Schritt diesen Prozeß. Man beachte nur die Entwicklung: Proculus — Giovannino — Bacchus — Cupido [1]), und nun wollte Michelangelo in dem David einen vollen, runden Körper mit starkem Kontrapost, heftig zurückgerissener Schulter und starker Bewegung geben, doch zwang ihn der Block zur einfacheren flächenhaften Behandlung; und diesen Prozeß veranschaulichen uns sehr gut die beiden Modelle.

Das eine Modell ist aus Ton, das andere aus Wachs gefertigt [2]), und beide sind nur einen halben Meter hoch. Das Tonmodell gibt mit geringen Änderungen den David im Spiegelbild wieder. So ist das Spielbein zurückgenommen, der Arm liegt fester am Torso an, und die linke Schulter ist vorgeschoben, doch ist die Ähnlichkeit mit dem David unverkennbar. Ganz anders sieht das kleinere Wachsmodell aus. Ebenfalls eine Stellung mit Stand- und Spielbein und ein energisches Umwenden des Kopfes; im übrigen jedoch eine abweichende Anordnung, denn das Spielbein ist dicht an das Standbein herangerückt, so daß die Füße sich fast berühren, und der Torso ist so stark um seine eigene Achse gedreht, daß man sich fragen muß, ob wir es hier überhaupt noch mit einem Modell zum Marmordavid zu tun haben, oder ob nicht ein Modell zum Bronzedavid vorliegt. Die Federzeichnung des Bronzedavids im Louvre [3]) läßt uns darüber entscheiden. Wir

[1]) Wölfflin, Jugendwerke, S. 32, setzt den Cupido wegen seiner „raffinierten Bewegungsmotiv“ sogar erst nach der sixtinischen Decke.

[2]) F. Burger sieht in dem Wachsmodell die Vorarbeit zu einem Sklaven des Juliusgrabes. Siehe seine „Geschichte des florentinischen Grabmals bis Michelangelo“. S. 328. Straßburg 1904.

[3]) Siehe Frey: Die Handzeichnungen Michelangelos. Nr. 24. Verlag von J. Bard, Berlin.

wissen, daß mit dem Auftrag die Forderung verknüpft war, eine dem Bronzedavid des Donatello ähnliche Statue zu schaffen, und diese Ähnlichkeit tritt in der Federzeichnung deutlich zu Tage. Das Standmotiv ist dasselbe, das linke Bein ruht ebenfalls auf dem Haupt des Goliath, die Arme sind analog angeordnet, und der Kopf ist ebenfalls leicht gesenkt. Es fehlen nur die Beinlinge und der Hut; im übrigen jedoch weitgehender Anschluß an das Vorbild. Nichts von alledem findet sich dagegen in dem Wachsmodell. Wir haben in ihm also mit höchster Wahrscheinlichkeit eine Arbeit zum Marmordavid zu erblicken, und da fragt es sich nun, warum diese frühe Konzeption sich so sehr und gerade in der räumlichen Organisation von dem fertigen Werk unterscheidet.

Michelangelos ursprüngliche Absicht war, den David in dem Moment darzustellen, wo er unter Anspannung aller seiner Kräfte zum Wurf ausholt, um den Gegner niederzustrecken. Dies schien ihm der überzeugendste Ausdruck der in dem jugendlichen Streiter angesammelten Kraft, und um seiner Idee Gestalt zu verleihen, fertigte er das Wachsmodell an. Wir sehen, wie der David sein Ziel fest ins Auge gefaßt hat und nun mächtig nach hinten ausholt, um dem Stein die größte Wucht zu verleihen; ja diese Bewegung ist so überzeugend, daß wir sie aus der Gestaltung des Torso erraten können, denn die Arme sind verloren gegangen. Hier bei der Arbeit im weichen Material und in kleineren Dimensionen, wo Michelangelo an ein konsequentes Arbeiten in die Tiefe nicht gebunden war und sich leicht korrigieren konnte, hatte er dieses komplizierte Motiv geben können, und der Marmordavid wäre ebenso ausgefallen, wenn er den spröden Marmor mit derselben Leichtigkeit hätte bemeistern können. Die Schwierigkeiten, solche komplizierten Drehungen und Verkürzungen im Marmor zu geben, sah er wohl ein, und so schuf er sich ein zweites Modell, das der Technik der Marmorarbeit mehr entgegenkam. Im Tonmodell ist zunächst der Torso in die Frontansicht gedreht — nur die linke Schulter ist leicht vorgeschoben — und das Spielbein bei weniger starker Verkürzung zur Seite gestellt; der David ist sozusagen in die Breite gezogen worden und die Heftigkeit der Bewegung ge-

mildert. Diese mehr flächenhafte Komposition ist denn auch im großen und ganzen in dem Marmordavid beibehalten worden, nur die Drehung des Torsos, dieses leichte Vordrängen der linken Schulter, fehlt; der Torso ist vollkommen frontal gegeben. Damit hat sich auch das ursprüngliche Motiv geändert Nicht der Wurf selbst, das weite Ausholen mit der Schleuder, sondern der Moment vor dem Wurf ist gegeben, aber auch dieser Moment ist als Ausdruck der höchsten Kraft und Energie des jugendlichen Körpers durchgebildet. Nur wirkt das Schleudermotiv unklar, denn das Band läuft quer über den Rücken und ist in der Frontansicht, auf die alle Bewegungen eingestellt sind, nicht sichtbar.

Vorausgesetzt nun, daß wir in den beiden Modellen Originalarbeiten des Künstlers vor uns haben, worüber noch keine Zweifel laut geworden sind, und ferner vorausgesetzt, daß das Wachsmodell mit seinem starken Kontrapost nicht etwa nach dem Marmordavid entstanden ist, oder gar zu den Vorarbeiten des Juliusgrabes gehört, wie Burger meint, was jedoch kaum anzunehmen ist, zeigt uns dieser Entwicklungsprozeß die Schwierigkeit für den jungen Künstler, im Marmor komplizierte Bewegungen und Drehungen des Körpers zu geben, die Flächenhaftigkeit zu überwinden und kubischer zu gestalten. Man kann daher nicht sagen, Michelangelo habe bewußt diese flächenhafte Form gewollt und sie für besser befunden als eine vollere, rundere, denn hier lehren uns die Modelle das Gegenteil. Sie zeigen uns den Kampf mit dem harten Element, das ihn schließlich bezwingt und seine ursprüngliche Absicht nicht zur Ausführung kommen läßt.

Wölfflin sagt von dem David, er sei „scheibenhaft“ [1] und „grundhäßlich“ [2]; „dazu der herbe Rhythmus der Bewegung, und zwischen den Beinen das ungeheure leere Dreieck“ [3] In der Tat, der David ist gegenüber dem Perseus des Cellini „scheibenhaft“, als ob man ihn ebenso wie die griechischen Statuen des fünften Jahrhunderts zwischen zwei parallele Wände gesperrt hätte, wo er sich „hart und eckig“

[1]) Wölfflin, Klassische Kunst. S. 258.

[2]) Ebenda S. 51.

[3]) Ebenda.

drehen und wenden müßte. Ob „grundhäßlich“, ist ein Geschmacksurteil, das sich nicht widerlegen und beweisen läßt. Das „ungeheure leere Dreieck zwischen den Beinen“ aber, dieses breitspurige Stehen, dürfte wohl auf Donatello zurückzuführen sein, dessen Vorbild er auch bei dem hl. Proculus schon herangezogen hatte. War es damals das Standmotiv des David, das er benutzte, so macht er jetzt eine Anleihe bei dem hl. Georg. „Die Ähnlichkeit mit dem hl. Georg ist nicht zu leugnen; in der Frontstellung mit den gespreizten Beinen, dem herabhängenden Arm, dem durchdringenden Blick mit den gerunzelten Brauen. Man ist soweit gegangen, den David geradezu als eine Transformation dieses hl. Georg im Sinne eines ganz anderen Temperamentes zu bezeichnen.“ [1]) —

Auf die reliefmäßige, flächenhafte Komposition nahm man dann bei der Aufstellung auch Rücksicht. Für die Frontansicht war der David geschaffen, und so stellte man ihn, nachdem man das Projekt, ihn vor Santa Maria del Fiore oder in der Loggia dei Lanzi unterzubringen, fallen gelassen hatte, dicht vor dem Palazzo Vecchio auf [2]).

Noch während der Arbeit am David entwarf Michelangelo eine Statue von halber Höhe des David, in der er dieselben formalen Probleme von neuem in Angriff nahm: den unvollendeten Matthäus. Das linke Bein ist wieder das Standbein und auch der linke Arm ist in seiner Haltung unverändert, dagegen sind die Extremitäten der rechten Seite aus der Fläche herausgedreht, der Arm sogar in größter Verkürzung gegeben, und der Torso zeigt endlich auch die vorgeschobene Schulter, jenes leise Kontraposto, das im Tonmodell zum David angedeutet war. Wir haben also hier in formaler Hinsicht die unmittelbare künstlerische Redaktion des David vor uns. Doch ist das Problem des aus der Frontansicht herausgedrehten Torso noch nicht ganz gelöst. Das hochgestellte und einwärts gedrehte Bein brachte neue Schwierigkeiten mit sich: diese Bewegung müßte im Torso wiederum sichtbar gemacht werden; und da Michelangelo sich wahrscheinlich

[1]) Justi, Michelangelo. S. 141.

[2]) Ebenda S. 145. Vergl. ferner Hildebrand: Gesammelte Aufsätze. S. 85 ff. Straßburg 1909.

der Darstellung eines so komplizierten Motivs — vorgeschobene Schulter, zurückgezogene Hüfte — noch nicht ganz gewachsen fühlte, bedeckte er den Torso des Matthäus mit einem kurzen Überwurf, der unseren Blick über den anatomischen Bau des Körpers hinweggleiten läßt. Dadurch vergessen wir ganz, welche Arbeit hätte geleistet werden müssen, um die Funktions- und Raumwerte am Torso selbst zu geben. Julius Lange sagt in seiner „Darstellung des Menschen in der älteren griechischen Kunst“ bei Besprechung der Terrakotten und Bronzefiguren des sechsten Jahrhunderts, daß bei Drehungen des Torso Beine und Unterkörper verdeckt seien, „wodurch dem Künstler die Schwierigkeit erspart wurde, die Biegung des Körpers in den Formen des Leibes durchzuführen“ (S. 62). Es war also schon ein altes Mittel, sein künstlerisches Zurückweichen auf diese Weise zu „bemänteln“. Üherhaupt deutet vieles in der ganzen Anlage darauf hin, daß Michelangelo seine Aufgabe sich zu sehr erschwert hatte und sich plötzlich Schwierigkeiten gegenüber sah, die er nicht überwinden konnte. Justi glaubt sogar, daß dies der Grund sei, warum der Matthäus unvollendet blieb. „Es ist schwer, über den Matthäus ein Urteil fällen; aber ist es nicht merkwürdig, daß dies die erste Statue ist, die Michelangelo unfertig, auf halbem Wege unterbrochen, aufgegeben hat? Seine gezwungene und schwer deutbare Bewegung erweckt den Verdacht, daß der Bildhauer in Verlegenheiten verwickelt wurde und zu Auskünften genötigt, die ihm die Vollendung verleidet haben.“ [1]) Wie dem auch sei, gerade der unvollendete Matthäus ist für uns von großem Interesse, denn sein Zustand zeigt uns die Arbeit des Künstlers am Marmor selbst.

Zum erstenmal gewinnen wir hier einen Einblick in die eigentliche Marmortechnik, unter der das Werk aus dem rohen Block heraus sich entwickelt. Der Matthäus trägt den Block, in den er mit Gewalt hineingedrängt zu sein scheint, noch mit sich herum. „Nur die vordere Seite der Gestalt ist aus dem Block herausgehauen worden; betrachtet man die Profilseiten und die Rückseite des Marmors, so sieht man den

[1]) C. Justi: Michelangelo. S. 361. Leipzig 1900.

vollkommen rohen und formlosen Block, ohne die geringste Spur von dem Meißel eines Künstlers, ohne die geringste Anlage zu einer Gestalt. Von vorn sieht man den Totalumriß der Figur, die Gestalt, wie sie sich dem Auge des Beschauers von einer bestimmten Seite darstellt, ganz und gleichmäßig angelegt, so daß alle Teile gleich viel und gleich wenig ausgeführt sind. Keine der Formen, nicht einmal das vorgeschobene linke Knie, ist rund und frei ausgearbeitet. So präsentiert sich die Statue in dieser ihrer unvollendeten Form wie eine Art Relief auf einer Grundfläche, die nicht glatt und gleichmäßig ist, sondern sich je nach der Stellung der Figur hebt und senkt, in dem Maße wie ihre verschiedenen Partien dem Blick mehr vorzuspringen oder mehr zurückzutreten scheinen." [1]) Wir können den Matthäus unmittelbar mit den unvollendeten griechischen Statuen vergleichen; hier wie dort derselbe Gang der Darstellung. Die Frontansicht, die Schauseite, für die Michelangelo den Matthäus konzipierte, legte er seiner Darstellung zugrunde, zeichnete sie auf den Block auf und ging nun schichtenweise in die Tiefe, als ob er ein Relief arbeiten wollte, und „wer nichts wüßte von seiner Entstehung, würde im Matthäus ein unfertig gebliebenes Relief zu sehen glauben" [1]). Es ist derselbe Arbeitsprozeß, den Hildebrand in seinem „Problem der Form" (Kap. VII) schildert, und zu dem der Matthäus eine treffliche Illustration liefert. Ebenso haben wir uns auch die Arbeit am David vorzustellen, und vielleicht wird jetzt klarer, warum große Flächenschichten, die mit der Vorderseite des Blockes parallel laufen, wie z. B. der in Frontansicht gegebene Torso, leichter zu bearbeiten sind als starke Verkürzungen, wie naturgemäß diese Arbeitsweise zunächst auf die starre Frontansicht mit geringer Tiefe führt und der Künstler erst allmählich lernt, die Fläche zu überwinden und kubischer zu arbeiten.

Vasari (Sansoni, VII, 272) gebraucht zur Erläuterung der Arbeitsweise Michelangelos ein Bild und sagt: . . . . il modo

---

[1]) J. Lange: Studien über Michelangelo. S. 59. Straßburg 1910. Entnommen Bd. III von „Udvalgte Skrifter af Julius Lange" (Kopenhagen 1903).

[2]) Justi, ebenda S. 358.

è questo: che se e' si pigliassi una figura di cera o d'altra materia dura, e si metessi a giacere in una conca d'acqua, essendo per sua natura nella sua sommità piana e pari, alzanda la detta figura a poco a poco del pari, così vengono a scoprirsi prima le parti più relevate, ed a nascondersi i fondi, cioè le parti più basse della figura, tanto che nel fine ella così viene scoperta tutta. Nell medesimo modo si debbono cavare con la scarpello le figure de' marmi; prima scoprendo le parti più relevate, e di mano in mano le più basse. J. Lange hat das wörtlich genommen und sagt vom Matthäus: „Wir können genau verfolgen, wie Michelangelo seine Wachsskizze ins Wasser gelegt hat, mit der vorderen Seite nach oben, indem er gleichzeitig seinen großen Marmorblock so aufstellte, daß dessen vorderste senkrechte Fläche der obersten horizontalen Fläche des Wassers entspräche, wie er ferner, je nachdem die einzelnen Teile der Skizze über der sinkenden Wasserfläche hervortraten, die entsprechenden Partien des Marmors mit dem Meißel angegriffen hat, sich immer weiter nach unten und immer von ein und derselben Seite arbeitend.“ [1]) Nur bildlich genommen hat hier Lange recht, denn es ist nicht anzunehmen, daß Michelangelo sein Modell tatsächlich ins Wasser gelegt hat; er wird sich die wichtigsten Punkte wohl durch Punktieren übertragen haben. Je mehr Punkte und Flächenstücke sich nun in einer Ebene fanden, desto sicherer, gleichmäßiger und schneller konnte der Künstler vordringen, denn mit jeder neuen Flächenschicht gewann die Figur mehr Zusammenhang und bot immer ein klar anschauliches Bild, und umgekehrt, je vereinzelter diese Flächen und Punkte hervortreten, desto unklarer wurde der bildmäßige Eindruck, desto vager der Zusammenhang der Teile unter sich und desto schwieriger die Arbeit. Das Fortschreiten vom Flächenhaften zum Körperhaften bei der Arbeit im Marmor liegt also für Künstler, deren Tendenz auf Sichtbarkeit, auf Durchführung der Reliefvorstellung, ausgeht, in der Natur der Sache begründet, denn man wird wie überall mit dem Leichteren beginnen und zum

---

[1]) J. Lange, Studien über Michelangelo. S. 61. Auch Winckelmann hielt dieses Verfahren für tatsächliche Praxis der Griechen und des Michelangelo.

Schwereren fortschreiten. Die ersten Werke werden daher nahezu flächenhaft ausfallen, ja, wie wir in der griechischen Kunst sahen, tatsächlich Fläche sein, denn das primitivste plastische Kunstwerk ist die einfache Ritzzeichnung. Das hindert aber anderseits nicht, daß bei vollkommener Durchführung der Reliefvorstellung die späteren Werke in realer Tiefendimension gegeben und vollkommen rundplastisch gearbeitet sind. Es kommt eben nur darauf an, die rundplastischen Formen als Flächenschicht von gleichem Tiefenmaß zu fassen. Aber da läßt sich häufig der Beschauer irreleiten und glaubt, weil er dieses so geschaffene plastische Werk „auch" von anderen Punkten aus betrachten kann, was ihm die flächenhafte Rundskulptur von unrealer Tiefe nicht erlaubt, hier sei nun die Reliefvorstellung durchbrochen. Man verbindet mit dem Wort Reliefvorstellung fälschlicherweise die Vorstellung, als ob die unter ihrem Gesichtspunkt gearbeitete Rundskulptur notwendigerweise etwas von dem Charakter des Reliefs, also etwas Flächenhaftes, Unkörperliches an sich tragen müßte, während doch gerade die Art der Tiefengestaltung, ob flächenhaft oder rund, gänzlich nebensächlich ist und es vor allem darauf ankommt, daß im Relief wie in der Rundskulptur, sobald sie Anspruch darauf machen, als vollkommenster Ausdruck der Sichtbarkeit zu gelten, die Formen als Flächenschicht von gleichem Tiefenmaße gefaßt sind und die Tiefenbewegung konsequent durchgeführt ist. Reliefvorstellung heißt: vollkommenster Ausdruck der Sichtbarkeit, weiter nichts. Die Tiefenausdehnung aber ist eine variable Größe, die jeglichen Wert annehmen kann und mit der Reliefauffassung direkt nicht zusammenhängt. Die absolute Größe der Tiefenausdehnung gibt also keinen Maßstab dafür ab, ob in einem rundplastischen Werke die Reliefvorstellung durchgeführt ist oder nicht. Wenn Michelangelo seinen späteren Werken reale Tiefendimensionen gibt und sie vollkommen rund arbeitet, wendet er sich damit nicht von der Reliefvorstellungsweise ab. Der Übergang vom Flächenhaften zum Runden bei Michelangelo bedeutet nicht einen Bruch in der künstlerischen Vorstellungsweise. Die flächenhafte Gestalt der Jugendwerke ist der Ausdruck eines noch nicht voll entwickelten Könnens. Das dürfte

uns auch die Entstehung des David bestätigen, wenn wir nicht die Entwicklung der griechischen Plastik als besten Beweis heranziehen könnten, denn hier sehen wir ja, wie es einer Arbeit von Jahrhunderten, von ganzen Künstlergenerationen bedarf, um die Fläche schließlich zu überwinden.

In der formalen Organisation der Figuren ist die Sichtbarkeit für Michelangelo oberstes Prinzip, die „richtigen" Tiefendimensionen Nebensache; das können wir bis zu seinen letzten Werken hin verfolgen. Cicognara sagt darüber: „Fast alle von Michelangelo gemeißelten Figuren lassen sich mit Vorteil nur in einer Ansicht betrachten: und seine Kompositionen sind fast alle erdacht für Anlehnung an ein Gebäude oder Denkmal, und nicht, um von jeder Seite untersucht und isoliert gesehen zu werden." [1]) Emeric David [2]) spricht denselben Gedanken aus nur mit anderen Worten: „Die Kreise (gemeint ist der Querschnitt durch die Statuen) haben nicht immer ihren richtigen Wert; man bemerkt leider in einigen Teilen die Form des Basreliefs mehr als die der Rundskulptur; seine Gewohnheit, die Dinge als Maler zu betrachten, unter einem Gesichtspunkt [3]), ließ ihn zuweilen die Richtigkeit der Flächen und die Harmonie der Durchschnitte vergessen." Es kam Michelangelo also vornehmlich auf die Sichtbarmachung einer Gestalt im kubischen Materiale an, nicht auf die real meßbaren Formwerte, die in der Sichtbarkeit eben nicht als absolute, sondern nur als Verhältniswerte existieren und folglich in jeder neuen Konstellation sich neu konstituieren müssen. Für ihn bestand das Formproblem der Kunst, um mit Hildebrand zu reden, darin, die der Natur entnommenen Formen unter dem Gesichtspunkte der Reliefvorstellung anzuordnen und diese für den gesamten Erscheinungszusammenhang konsequent durchzuführen. Doch ehe wir mit diesen theoretischen Auseinandersetzungen fortfahren und Michelangelo selbst zu Worte kommen lassen, betrachten wir noch die Sklaven des

[1]) C. Cicognara, Storia della Scultura, II, S. 287. Venezia 1876.

[2]) Emeric David, Recherches sur l'Art Statuaire. S. 437.

[3]) Inwieweit diese Auffassung berichtigt werden muß, wird uns später noch beschäftigen.

Juliusgrabes, um den Künstler ein Stück weiter auf seinem Entwicklungsgange zu begleiten.

Die unvollendeten Sklaven der Akademie (Florenz) sind Bruchteile des Juliusgrabes. Sie befanden sich längere Zeit in einer Grotte im Boboligarten, ohne jedoch besondere Beachtung zu finden, und erst neuerdings, seitdem man sie in der Akademie aufgestellt hat, kommen sie in ihrem vollen Werte zur Geltung. Die Sklaven des Louvre leiten unmittelbar zu ihnen über, und die formalen Probleme, die beim David und beim Matthäus vorlagen, werden hier gelöst.

Ähnlich wie in der griechischen Kunst die Glieder sich allmählich vom Körper lösen und immer weiter wegstreben, als ob sie den Raum ergreifen wollten, um ihn sich untertan zu machen, während der Torso nur langsam an diesem Besitzergreifen mitarbeiten kann, streben auch die Figuren Michelangelos immer mehr in den Raum hinein, bis sie ihn schließlich allseitig umschlingen, und wiederum ist es der Torso, der einer räumlichen Organisierung am längsten widerstrebt. Langsam, eines nach dem andern, haben die Glieder die Raumschicht des Torsos verlassen, nun ändert auch der Torso selbst seine Lage und nimmt Teil an der gewaltigen Aktion. Die Körper drehen, biegen und recken sich, als wollten sie eine gewaltige Last abschütteln, nirgends aber entladen sich ihre Kräfte in die freie Atmosphäre; und wie trotz aller Gewalt und Macht der Aktion die Körper blockartig kompakt zusammengehalten sind und sich mühelos einem geschlossenen Gesamtraum einfügen, wirkt im höchsten Grade rätselhaft.

Bevor wir in die Einzelbetrachtung eingehen, wird es nötig sein, das Wesen der Mehransichtigkeit der Rundskulptur klarzulegen. Hildebrand sagt darüber, daß eine runde Figur, je nachdem sie für einen oder mehrere Standpunkte gearbeitet ist, für jede dieser Ansichten die Vorstellung einer einheitlichen Raumschicht erwecken und einen Gesamtraum von klarer Flächeneinheit beschreiben müsse [1]. Das heißt also, daß eine runde Figur, je nach dem Entwurf, für eine oder mehrere Schauseiten in ihrer Sichtbarkeit sich klar aussprechen muß,

[1]) Hildebrand S. 68.

und das ist durchaus kein logischer Bruch mit dem Wesen der Reliefvorstellung, wie man meinen könnte. Man muß nur, wie das oben schon betont wurde, bei dem Wort Reliefvorstellung den Gedanken an etwas Unkörperliches, Flächenhaftes aufgeben und sich vorstellen, daß eine runde Figur, wenn man sie auch von den Nebenseiten und der Rückseite sehen kann, eben auch für diese Seiten sich klar als Flächenschicht von gleichem Tiefenmaße aussprechen kann, wie z. B. der Apoll von Tenea [1]). Oder denken wir an die assyrischen Portallöwen mit den 5 Beinen, die nur von vorn oder von der Seite gesehen werden können und unverkennbar den Charakter der Zweiansichtigkeit an sich tragen [2]). Und so wie es nun Figuren gibt, die für eine, zwei, drei und vier Schauseiten berechnet sind, kann es auch solche geben, die für alle Seiten anschaulich organisiert sind. Es hängt dies ganz von dem Aufstellungsort ab, ob freier Platz, Loggia, Nische oder Wand. Diese Frage nach der Aufstellung werden wir also auch bei den Sklaven zu berücksichtigen haben. Vorerst sei nur gesagt, daß sie vor einer Wand aufgestellt werden sollten und auf Mehransichtigkeit hin gearbeitet sind, denn wir wollen auf ihr Verhältnis zur Gesamtkomposition aus ihrer Einzelgestaltung schließen und daher jedes Werk zunächst für sich betrachten, um auch die Arbeitsweise Michelangelos, den bildhauerischen Prozeß, der uns beim Matthäus zuerst klar wurde, noch genauer zu verfolgen.

Ähnlich wie der Matthäus stecken auch diese Sklaven noch mehr oder minder im Block drinnen. Ihre Mehransichtigkeit erforderte jedoch, je nachdem die Hauptschauseite gefördert war, ein Anhauen der anderen Seiten, und so sehen wir denn, wie diese Figuren zuweilen von mehreren Seiten reliefartig begonnen sind, den Marmor in der Tiefe so viel wie möglich beibehaltend, um von den Schauseiten her in ihrer Reliefwirkung (oder besser gesagt, auf ihre Sichtbarkeit hin) kontrolliert werden zu können. Am deutlichsten zeigt sich das bei dem Sklaven, der in dem Korridor der Akademie

---

[1]) Löwy, Naturwiedergabe. S. 32.

[2]) H. Cornelius, Elementargesetze der bildenden Kunst. S. 29. Leipzig 1908.

vom Eingang aus rechts an letzter Stelle steht. Nennen wir ihn der Einfachheit halber den Sklaven I [1]). Seine Komposition ergibt mit Sicherheit 3 Schauseiten. Die Seite, auf die Michelangelo das Gegenstandsbild aufzeichnete und von der aus er den Block in Angriff nahm, läuft parallel mit der vorderen Sockelfläche; sie war wohl als Hauptschauseite gedacht. Die zweite Schauseite ergibt sich, wenn wir einige Schritte nach links treten, so, daß die Silhuette des Torsos, der über den Kopf gelegte Arm und der gesenkte Arm die Gestalt nahezu in ein Rechteck einrahmen. Um nun für diese Ansicht die Marmormasse sich möglichst zu erhalten, ist die Partie des ausgebogenen Knies mit der daraufliegenden Hand, obwohl sie bei den Arbeiten von der Hauptschauseite her ebenso wie der viel weiter zurückliegende Torso hätte ausgeführt werden müssen, vollkommen roh gelassen. Aus dem Verlauf der Fläche, die die andere Hand mit dem Kopf verbindet, läßt sich die Richtung des Standpunktes, von dem aus Michelangelo den Fortschritt bei der Arbeit kontrollierte, noch bestimmen. Die dritte Schauseite ergibt sich, wenn wir von der Mitte aus nach rechts treten, bis wiederum alle Formen sich einem Rechteck einfügen. Der Standpunkt des Beschauers wird markiert durch den Kontur am linken Knie, der die rohe Behandlung des Marmors von der feineren trennt, und der bei dieser Ansicht mit der Silhuette des linken Beines zusammenfallen muß. Vielleicht hat Michelangelo dieses Merkmal angebracht, um ein für allemal den Standpunkt, von dem aus er kontrollierte, genau zu fixieren. Ein anderer derartiger Kontur weist darauf hin, daß der Künstler etwa einen halben Meter höher stand, und ich schließe daraus, daß Michelangelo in Anbetracht der Höhe der Statue sich auf einem Gerüst von etwa $^1/_2$ m Höhe bewegte. Daß das Merkmal darauf hinweist, daß die Statue in ihrer endgültigen Aufstellung etwas tiefer zu stehen komme, halte ich nicht für wahrscheinlich.

Der Sklave am Eingang des Korridors gleich rechts [2]) (wir wollen ihn Sklaven II nennen) zeigt zwei Schauseiten,

---

[1]) Reproduziert bei Sauerlandt, Michelangelo. S. 18.

[2]) Repr. Sauerlandt. S. 16.

eine, die mit der vorderen Sockelfläche parallel läuft, und eine zweite, die sich ergibt, wenn wir so weit nach rechts gehen, daß die Konturen der linken Seite der Statue sich vertikal zusammenschließen. Die Statue selbst gibt uns die Anweisungen, wie wir sie sehen sollen, sie enthält sie gewissermaßen latent in sich. So sind wir, wenn wir den Sklaven in der Hauptschauseite sehen, etwas unbefriedigt, da wir den Torso in seiner oberen Partie nur in starker Verkürzung wahrnehmen. Wir gehen unwillkürlich nach rechts herum, um uns die Brust in Frontansicht zu verschaffen und entdecken so die zweite Schauseite. Die Statue ist sozusagen nach rechts offen, links dagegen geschlossen, denn die dreifache Vertikale des Beines und der beiden Arme, die mit Wucht zum Boden niederstürzen, rufen uns ein Halt! zu. Und tatsächlich, auf der linken Seite läßt sich die Figur nicht im geringsten anschaulich fassen, sie bleibt für unser Auge stumm. — Die Organisation des einen Sklaven der linken Seite des Korridors, dessen Kopf noch ganz im Marmor verborgen ist [1]) (Sklave III) läßt ebenfalls auf 2 Ansichten schließen, da er von zwei Seiten her angehauen ist. Auch können wir hier wieder beobachten, wie Michelangelo sich den rohen Marmor im Hintergrund erhält. Nichts hätte ihn gehindert, bei der Arbeit von der Hauptschauseite her (parallel mit der vorderen Sockelfläche) den rohen Marmor zur Rechten wegzuschlagen. Er muß ihn geradezu gestört und behindert haben, und doch ließ er ihn stehen, denn er bildete den Hintergrund bei seiner Arbeit von links her. Auf die Vorderansicht ist dann wieder Rücksicht genommen, wenn der rohe Block hinter dem Spielbein links stehen blieb, der bei der Arbeit von der Nebenseite her hätte weggeschlagen werden müssen, um alle Schichten gleichmäßig, ähnlich dem Relief, bloßzulegen. Der Sklave IV [2]) ist ebenfalls von 2 Seiten angehauen und zeigt denselben Kompromiß in der Erhaltung des rohen Marmors für die 2 Schauseiten.

Da nun diese Einzelwerke als Glieder eines größeren architektonischen Zusammenhanges gedacht waren, von dem

[1]) Repr. Sauerlandt. S. 17.

[2]) Repr. ebenda S. 16.

der Künstler bei ihrem Entwurf zweifellos ausging, fragt es sich, ob wir nicht aus ihrer Beschaffenheit heraus auf die Rolle, die ihnen bei ihrer endgültigen Aufstellung zukommen sollte, schließen können. Die Einzelstatuen sollten ja nicht nur jede für sich in der Anordnung der Formen raumeinheitlich im Sinne der Reliefauffassung gestaltet sein, sondern zugleich Raumwerte einer über sie dominierenden Komposition abgeben; und als Glieder dieses größeren Zusammenhanges konnten sie nicht beliebig ihre Plätze tauschen. Ihr Raumwert innerhalb des Ganzen war zuerst festgelegt, und aus ihm resultierte dann die spezielle Formgebung. Umgekehrt muß dann die spezielle Formgebung wiederum auf den Plan des Ganzen hinweisen, und wennschon es recht schwer ist, genaues hierüber festzustellen, läßt sich mit einiger Sicherheit folgendes sagen. Der Sklave I mit seinen drei Schauseiten sollte seinen Platz jedenfalls so erhalten, daß der Betrachter diese drei Seiten auch zu Gesicht bekam, daß er sich nach links wie rechts weiterbewegen konnte; also kam ihm eine Stellung in der Mitte zu. Der Sklave II war wahrscheinlich für einen Eckplatz bestimmt, und zwar auf der linken Seite, denn links ist die Statue geschlossen und nach rechts hin offen. Sein Gegenstück auf der rechten Seite war vielleicht der sogenannte sterbende Sklave des Louvre und zwischen ihnen ordneten sich dann die Sklaven I, III, IV nebst den anderen Sklaven des Louvre an.

Gemeinsam ist allen diesen Statuen das Zusammengedrängtsein in eine möglichst einfache kubische Form: das Parallelepiped. Wir dürfen, wie schon gesagt, hier nicht von dem Zwang der Werkform reden, die diese kompakte Bildung mit sich gebracht hätte. Es ist bewußter künstlerischer Wille, der Michelangelo hier leitete [1]). „Die möglichste Aus-

[1]) Den direkten Beweis hierfür liefern die Gemälde des Künstlers. Hier, wo Michelangelo an keine zusammengedrängte Form gebunden war und seine Körperwelt sich frei hätte ausleben lassen können, drängt er sie dennoch auf eine möglichst geringe Fläche mit einfacher Silhuette zusammen. Schon die Madonna Doni zeigt eine stark gedrängte Komposition, und daß wir es hier nicht mit einem Ausnahmefall zu tun haben, lehren die Arbeiten in der Sixtina, die ausnahmslos eine Tendenz auf

nutzung des Steinraums, eine möglichst geschlossene Gesamterscheinung sind für ihn bezeichnend. Seine Gegenstandsvorstellung erfüllt möglichst kompakt eine Raumeinheit. Er konzentriert möglichst viel Leben und vermeidet möglichst den unbelebten Raum. Je weniger Steinraum wegzuschlagen ist, desto knapper, reichhaltiger, sozusagen nahrhafter für die Phantasie wird der Darstellungsprozeß. Alle weitausladenden Gesten oder abstehenden Extremitäten werden als Weitläufigkeiten verbannt, und es entstehen, in seiner zusammendrängenden Phantasie, Körperbewegungen, die ohne an Kraft und Energie Einbuße zu erleiden, möglichst wenig Platz einnehmen und möglichst gedrungen am Rumpf den Steinraum kompakt ausfüllen; lauter Drehung und Biegung in den Gelenken.“ [1]) Über die formalen Prinzipien Michelangelos lassen uns die unvollendeten Sklaven nicht mehr im Unklaren. Was wir im Anschluß an den Matthäus sagten, wird uns hier vollauf bestätigt. Seine Körperwelt ist für die Sichtbarkeit geschaffen. „Der Künstler, der neben den Griechen wohl am rücksichtslosesten und konsequentesten seine künstlerische Vorstellungsart mit seinem Darstellungsprozeß in direkter Beziehung entwickelt hat, ist Michelangelo. Vorstellen und Darstellen wird bei ihm sozusagen ein und dasselbe.“ [2])

Hier will ich die wenigen Dokumente, in denen Michelangelo über seine Kunst sich ausgesprochen hat, einschalten, um zu zeigen, daß er nur mit anderen Worten dasselbe sagt, was Hildebrand in seinem Buche des näheren auseinandergesetzt hat. Zwar bringen solche Erörterungen uns das Wesen der Kunst und des Künstlers nicht näher, wenn wir nicht imstande sind, aus seinen Werken heraus seine Absicht und seinen Willen zu erkennen, denn eine Kunst, die gemacht ist, mit dem Auge erfaßt zu werden, kann uns durch das tote Wort nicht verständlicher gemacht werden; immerhin aber sind solche Dokumente von Wichtigkeit, da sie manches Vorurteil

---

kompakte Zusammenhaltung der Form erkennen lassen, die in den Jünglingspaaren über den Propheten und Sybillen (man beachte besonders das Paar über Ezechiel) auf das höchste gesteigert ist.

[1]) Hildebrand, S. 112 ff.

[2]) Ebenda S. 112.

und manchen Zweifel beseitigen und so indirekt zur Klärung des Sachverhaltes beitragen.

In einem seiner Sonette vergleicht sich Michelangelo mit einem Modell, der Skizze zu einem Kunstwerk, und sagt [1]):

Da che concetto ha l'arte intera e diva
La forma e gli atti d'alcun, poi di quello
D'umil materia un semplice modello
E'l primo parto che da quel deriva.

Ma nel secondo poi pietra viva
S'adempion le promesse del martello;
E sì rinasce tal concetto e bello,
Che ma' non è chi suo eterno prescriva.

Der Sinn dieser Worte ist klar: Der Bildhauer macht, nachdem er sich über die Formen und den Ausdruck einer Figur klar geworden ist, erst ein Modell, und unter Benutzung dieses Modells bearbeitet er dann den Marmor. J. Lange sagt statt Form „Ide" [2]), was mißverständlich ist, denn unter Idee könnte der gedankliche Inhalt verstanden werden, während Michelangelo den räumlichen Komplex, die Form, und ihren besonderen Ausdruck meint; daher forma e gli atti. Auch Guasti [3]) interpretiert so: Allorchè l'arte perfetta e divina ha ideato l a f i g u r a e l' a t t i t u d i n e d'alcuna persona . . . . . etc. In einem anderen Sonett [4]) kehrt derselbe Gedanke wieder:

Se ben concetto ha la divina parte
Il volto e gli atti d'alcun, po' di quello
Doppio valor con breve e vil modello
Dà vita a' sassi, e non è forza d'arte.

Nè altrimenti in più rustiche carte,
Anz'una pronta man prenda 'l pennello,
Fra' dotti ingegni il più accorto e bello
Prova e rivede, e sue storie comparte.

---

[1]) Le rime di Michelangelo Buonarroti, cavate degli autografi, e publicate da Cesare Guasti (Firenze 1863). Sonetto XIV. S. 171.

[2]) J. Lange, Udvalgte Skrifter, Bd. III, S. 55.

[3]) C. Guasti, S. 171 Kommentar.

[4]) C. Guasti, S. 172.

Il volto heißt das Äußere; il volto e gli atti hat also hier gleiche Bedeutung mit la forma e gli atti[1]). Zu dem Modell ist nicht viel Kunst nötig (non è forza d'arte); ebenso muß auch der Maler, ehe er den Pinsel ergreifen kann, seine Komposition auf grobem Papier einteilen. Die Anfertigung von Modellen und ihre Bedeutung für die Arbeit im Marmor hat also Michelangelo nicht unterschätzt, wiewohl er Modellieren für keine große Kunst hält. Die irrige Ansicht, Michelangelo habe so aufs Gradewohl drauf losgemeißelt, hat sich zwar bis in unsere Zeit hinein erhalten[2]), doch dürfte durch die Dresdener Modelle[3]) die Vorstellung eines übergenialen Michelangelo, der nur den Meißel zu ergreifen brauchte, um etwas Unsterbliches zu schaffen, etwas erschüttert worden sein, denn wahrscheinlich haben wir, wie Thode bestimmt annimmt, in diesen Modellen Originalarbeiten Michelangelos zu sehen[4]).

Wichtiger jedoch als die Frage nach dem Verhältnis vom Modell zum Marmorwerk ist das wenige, was Michelangelo von seiner Arbeit im Marmor selbst sagt. So vergleicht er einmal den Marmor mit seiner Geliebten; in beiden verbirgt sich Gutes und Böses, und es ist seine Aufgabe, stets das Gute herauszuholen[5]):

> Non ha l'ottimo artista alcun concetto,
> Ch'un marmo solo in sè non circoscriva[6])

---

[1]) C. Guasti, S. 172 Kommentar.

[2]) Hans Mackowsky: Michelangelo. S. 262 ff. Berlin 1908.

[3]) Fritz Burger, Studien zu Michelangelo, Straßburg 1907. — Henry Thode, Michelangelos Tonmodelle aus der Hähnelschen Sammlung. Monatshefte für Kunstwissenschaft. S. 309. 1913. Heft 8. — Gottschewsky: Zu Michelangelos Schaffensprozeß. Ebenda S. 853. 1913. Heft 10.

[4]) Anderer Ansicht und vielleicht zu skeptisch ist F. Schottmüller, Rez. von H. Thode: Michelangelo und das Ende der Renaissance. III. Bd.: Der Künstler und seine Werke. Berlin 1912. Monatshefte für Kunstwissenschaft. Heft 10. 1913. S. 417 ff.

[5]) Guasti, Sonetto XV, S. 173.

[6]) Lange, Bd. III, S. 52, übersetzt concetto wieder mit „Ide". Concetto, an anderer Stelle forma, bedeutet jedoch Räumliches, also die Vorstellung einer Form.

Col suo soverchio[1]; e solo a quello arriva
La man che ubbidisce all'intelletto. etc.

Also: Auch nicht der größte Künstler hat eine Formvorstellung (concetto), oder besser vielleicht: eine räumliche Vorstellung, die sich nicht schon in einem Marmorblocke befindet und von dessen Umriß (Gehäuse) umschrieben wird, und zu jener Form gelangt er nur, indem die Hand dem Geiste (intelletto) folgt. Gedanklich hängt hiermit das folgende Sonett[2]) zusammen:

Si come nella penna e nell' inchiostro
E l'alto e 'l basso e 'l mediocre stile,
E ne' marmi l'imagin ricca e vile,
Secondo che 'l sa trar l'ingegnio nostro; etc.

Die Marmormasse ist für Michelangelo der Raum, in den er eine Figur hineinphantasieren kann, und die technische Arbeit des Herausmeißelns wird geleitet vom Geiste, vom Verstand (ingegnio, intelletto). Welcher Art die Bedingungen sind, die der Verstand der Arbeit des Meißels vorschreibt, wird zwar nicht gesagt, doch sagen es uns seine Werke — vor allem die unvollendeten: der Matthäus und die Sklaven —, die deutlich auf Sichtbarkeit hin gearbeitet sind und alle Merkmale der Reliefvorstellungsweise an sich tragen. Das also, was Hildebrand konsequentesten Ausdruck der Sichtbarkeit nennt: die Reliefvorstellungsweise, ist das Formproblem Michelangelos. Besonderen Wert legt Michelangelo darauf, daß die Statue aus einem Block gemeißelt und nicht durch Anstücken gewonnen wird. Eine Figur aus mehreren Stücken zusammensetzen widerstrebt ihm, er hält das nicht für künstlerische Arbeit, sie ist eines echten Künstlers unwürdig, man kann sich dabei keine Ehre holen (cosa onorevole). Das Anerbieten Clemens VII., bei San Lorenzo eine Kolossalstatue aus kleinen Stücken (dipezzi) zu errichten, lehnt er deshalb rundweg ab und macht sich lustig über das Projekt[3]).

[1]) Hier ist jeder Zweifel ausgeschlossen, ob Idee oder Form. Nur etwas Räumliches, eine Form, kann sich den Grenzflächen eines Marmorblockes einfügen.

[2]) Guasti, Sonetto XVI, S. 174. Vergl. hierzu bes. den Kommentar Guastis S. 174.

[3]) Milanesi, Lettere di Michelangelo Buonarroti. S. 448. Firenze 1875.

Der Gang der künstlerischen Arbeit ist also der, daß Michelangelo zunächst die Form im Geiste konzipiert und entwirft, dann einen Marmorblock wählt[1]), aus dem sich diese Form möglichst kompakt heraushauen läßt und als Vorarbeit zur Ausführung im Marmor ein Modell anfertigt. Erst dann nimmt er den Meißel in die Hand und arbeitet konsequent in die Tiefe, wie wir es bei dem Matthäus und den Sklaven gesehen haben. Nur so treten Vorstellen und Darstellen in direkte Beziehung. Und da für ihn bildmäßiges Vorstellen und Darstellen sozusagen ein und dasselbe sind, wie Hildebrand zutreffend sagt, kann er sich mit dem Anstücken nicht abfinden und erklärt es für unkünstlerisch. Skulptur ist für ihn die Kunst, die ausgeübt wird durch Fortnehmen von Material (per forza di levare)[2]).

Zusammenfassend hat sich Michelangelo über das Wesen der Kunst in einem Brief an Benedetto Varchi geäußert. Varchi hatte eine kleine Schrift über Skulptur und Malerei verfaßt, in welcher die Frage diskutiert wurde, welcher Kunst der Vorrang gebühre, und er bat berühmte Künstler sich darüber zu äußern. 1550 antwortete ihm Michelangelo aus Rom[3]):

Messer Benedetto. Perchè e' paia pure che io abbia ricevuto, come io ho, il vostro libretto, risponderò qualche cosa a quel che mi domandate, benchè ignorantemente. Jo dico, che la pittura mi par più tenuta buona quanto più va verso il rilievo, ed il rilievo più tenuto cattivo quanto più va verso la pittura; e però a me soleva parere che la scultura fosse la lanterna della pittura, e che dall' una all' altra fussi quella differenza che è dal Sole alla Luna. Ora poi che io ho letto nel vostro libretto, dove dite che, parlando filosoficamente, quelle cose che hanno un medesimo fine, sono una medesima cosa; io mi son mutato d'opinione, e dico, che se maggior giudizio e difficultà, impedimento e fatica non fa maggiore nobiltà, che la pittura e scultura è una medesima

---

[1]) Eine Ausnahme macht der David von 1504, dessen Entwurf von der Gestalt des gegebenen Blockes abhing.

[2]) Also Steinarbeit.

[3]) Rime e Lettere di Michelangelo Buonarroti, ed. A. Condivi (Firenze 1880). S. 431 ff.

cosa; e perchè ella fussi tenuta così, non dovrebbe ogni pittore far manco di scultura che di pittura, e il simile lo scultore di pittura che di scultura. Jo intendo scultura quella che si fa per forza di levare, chè quelle che si fa per via di porre è simile alla pittura. Basta che venendo l'una e l'altra da una medesima intelligenza, cioè scultura e pittura, si può far fare loro una buona pace insieme, e lasciar tante dispute, perchè vi va più tempo che a far le figure. . . . . Infinite cose, e non più dette, ci sarebbe da dire di simili scienze; . . . . . Vostro Michelangelo Buonarroti.

Die Malkunst soll sich also dem Relief nähern, d. h. in klaren Raumschichten die Reliefvorstellung durchführen, wie es Michelangelo in seinen Gemälden tat. Das Relief hat um so weniger Wert, je mehr es sich der Malerei nähert, denn der umgebende Raum darf nicht in die Darstellung mit einbezogen werden, wie es z. B. Ghiberti tat[1]). Dennoch sind scultura e pittura una medesima cosa. Sie gehen beide aus da una medesima intelligenza. Diese intelligenza ist hier wieder die Reliefvorstellungsweise. Sie ist das Einigende, das Skulptur und Malerei miteinander verbindet, und deshalb si può far fare loro una buona pare insieme, e lasciar tante dispute. Der Unterschied ist nur der, daß die Skulptur durch Fortnehmen (per forza di levare), die Malerei dagegen durch Auflegen (per via di porre) ausgeübt wird. Und um das Einigende wie das Trennende beider Künste besser zu begreifen, müßte jeder Künstler in der Skulptur wie auch in der Malerei arbeiten. Bemerkenswert ist noch, daß Michelangelo bei diesen Erörterungen Gefühl und Geschmack vollständig ausschaltet und sie mit keiner Silbe erwähnt, daß er von einer Wissenschaft dieser Erkenntnisse spricht, und daß noch infinite cose, e non più dette, ci sarebbe da dire di simile scienze.

Die Arbeit an den Sklaven des Juliusgrabes zeigt uns Michelangelo auf der Höhe seines Schaffens. Der flächenhafte Charakter ist überwunden, die Funktionswerte haben sich gesteigert, und dennoch sind sie raumeinheitlich zusammenge-

---

[1]) Siehe Ph. Schweinfurt, Der Begriff des Malerischen in der Plastik. Straßburg 1909. Ferner Charles Perkins, Ghiberti et son école. Paris 1886.

faßt. Die später entstandenen Schöpfungen geben das Thema der Einheit von Funktions- und Raumwerten nur in neuen Variationen. Von ihnen betrachten wir zunächst die Gruppe des Sieges und den Christus in Sta. Maria sopra Minerva, die sich unmittelbar an die Sklaven anschließen, dann den David oder Apollo des Bargello und die Madonna Medici, da sie neue Lösungen der entsprechenden Motive seiner Jugendperiode sind und uns den Fortschritt in der Entwicklung sozusagen ad oculos demonstrieren.

Die Gruppe des Sieges in der Akademie zeigt uns einen schlanken Jüngling, der das Knie auf den zu Boden gedrückten Rivalen setzt. „Der Kontrapost der schraubenförmigen Bewegung ist bis an die Grenze des Möglichen geführt. Die Beine stehen nach links, die Brust wendet sich ebensoweit nach rechts, das Haupt wieder scharf nach links.“ [1]) Wie die Sklaven zeigt auch diese Gruppe möglichst gedrungene Formen, die den unbelebten Raum meiden und bestrebt sind, die Silhuette zu runden. Das Ganze ist in eine Vierecksform gebracht. Alle Formen streben darnach, diese zur Geltung zu bringen, und damit kein Glied über die ideelle vordere Begrenzungsfläche vorspringt, ist der im Ellenbogen gekrümmte Arm leicht auswärts gedreht. Die formalen Absichten Michelangelos sind nicht zu verkennen, Justi [2]) spricht sogar von einer Schärfe der formalen Tendenz. Neben dieser aufgeregten Gruppe wirkt die Christusstatue geradezu beruhigend. Ein ruhiges Stehen mit Stand- und Spielbein, nach rechts gewendetem Kopf und links gedrehten Armen, bietet dieser Christus ein Bild der Ruhe und Ergebung. Obwohl die Formen gelockert sind, ist dennoch die kompakte Form gewahrt und der blockmäßige Aufbau klar zu erkennen. Das Kreuz ist ganz dicht an den Körper herangenommen, wird sogar vom Bein stark überschnitten, und zwischen Stamm und Torso erscheint nur ein schmaler Streifen unbelebten Raumes. Ebenso umfaßt die rechte Hand den Stamm so, daß der unbelebte Raum auf ein Minimum beschränkt bleibt und dennoch die Formen

[1]) Justi, Michelangelo. 1909. S. 287.
[2]) Justi, ebenda.

in der Silhuette deutlich zu erkennen sind, denn auf die Frontansicht ist die Figur eingestellt und in ihrer Sichtbarkeit deutlich zu erfassen. —

Die Figur des Bargello wird bald als David, bald als Apoll gedeutet und ist, da ihr die letzte Vollendung fehlt und das eigentliche Motiv noch im rohen Marmor verborgen liegt, in ihrer Handlung schwer zu deuten. Über die linke Schulter hängt ein Köcher, wie Vasari schon richtig annahm, und die um die Brust herumgreifende Hand soll wahrscheinlich einen Pfeil aus dem Köcher hervorziehen. Wir hätten es demnach mit einem Apoll zu tun. Doch läßt sich trotz dieses Unterschiedes im Motiv dieser Apoll von etwa 1530 mit dem David von 1505 vergleichen. Die Einigung der Formen als Raumwerte ging dem Künstler über die Klarheit des Motivs, das schon bei dem David vernachlässigt war, um den höchsten Ausdruck anschaulicher Klarheit zu erreichen, und so sehen wir auch hier, wie zunächst räumliche Klarheit in die Figur gebracht ist, während das Motiv, der funktionelle Vorgang, noch zurücktritt. In beiden Werken handelt es sich um die Darstellung des jugendlichen, nackten, männlichen Körpers. Von der scheibenhaften Anordnung des David ist im Apoll nichts mehr zu spüren; der Künstler hat die Fläche, an die ihn sein noch unentwickeltes künstlerisches Darstellungsvermögen im David band, überwunden. Die Formen sind voller und runder geworden und bewegen sich scheinbar unbekümmert um den Zwang der Reliefvorstellung. Die parallelen Wände, zwischen die wir uns die Figur gestellt denken können, sind sozusagen weiter von einander abgerückt, um den Extremitäten Raum für ihre Bewegungen nach vor- und rückwärts zu verschaffen, und so wirkt die Verteilung der Formen und Glieder viel zwangloser und natürlicher. Das linke Knie streckt sich dem Beschauer entgegen, der Torso ist mit einer Wendung nach links gegeben, der rechte Arm greift um die Brust herum nach der linken Schulter, und der Kopf ist bei seiner Drehung zur Seite zugleich auch nach rückwärts gebogen. Überall Verkürzungen, die wir bei dem David vermissen, die höchstens in den Modellen projektiert waren. Allen Bewegungen ist der flächenhafte Charakter genommen, und wir können

eher von vorn und hinten als von links und rechts sprechen. Mit dieser Entwicklung vom Flächenhaften zum Körperlichen hin ist auch die Einansichtigkeit aufgegeben. Der Apoll ergibt nicht nur in der Frontansicht, sondern auch in der Seitenansicht ein klar anschauliches Bild, und ähnlich wie bei den unvollendeten Sklaven können wir den Standpunkt des Beschauers wieder aus der Zurichtung des rohen Marmors im Hintergrund und den Konturen, die die feinere Behandlung des Marmors von der rohen trennen, feststellen. Ein weiterer Fortschritt gegenüber dem David ist die Rundung der Silhuette, das Geschlossene der Form, das im Matthäus schon angebahnt war und in den Sklaven dann zu immer größerer Vollendung geführt wurde. „Wir müssen das alles auffassen als ein beständiges Bereichern der Vorstellungswelt im Verhältnis zu einer beständigen Vereinfachung der Darstellungsweise und Raumeinigung." [1]) Die Figuren werden immer kompakter, in sich reicher, und die Form wird auf einen immer engeren Raum zusammengedrängt [2]). Die scheinbare Zwanglosigkeit der Anordnung der Formen, wie wir sie z. B. bei dem Apoll sehen, erweist sich jedoch bei näherer Betrachtung als ein Werk reifster künstlerischer Überlegung, eben jener künstlerischen Begabung, die uns nicht nach den Ursachen fragen läßt, sondern uns mit der Wirkung überrascht, so daß wir in dem Banne einer Illusion leben, als müsse das alles so sein.

Weniger die Fortbildung des Flächenhaften zum Körperlichen im allgemeinen als vielmehr der Fortschritt in der Durch-

---

[1]) Hildebrand, S. 113.

[2]) Wölfflin (Klassische Kunst, S. 52) sagt von dem Apoll: Es gibt da gar keinen besonderen Kraftaufwand, keine ausladenden Gebärden; als Volumen ist der Körper streng zusammengehalten, besitzt aber dabei eine Durchbildung nach der Tiefe, eine Belebung und Bewegung auch in den rückwärtigen Raumschichten, daß der David ganz arm daneben aussieht und wie eine bloße Scheibe. Und vom Bacchus gilt dasselbe. Die Ausbreitung in der Fläche, die abgestellten Gliedmaßen, die Durchlöcherung des Steines, das ist bei Michelangelo nur Jugendstil. Später suchte er die Wirkung im Zusammengenommenen und Verhaltenen. Er muß bald zur Einsicht in den Wert einer solchen Behandlung gekommen sein, denn in der unmittelbar nach dem David entworfenen Figur des Evangelisten Matthäus ist sie schon da.

führung der Reliefvorstellung zeigt uns die Gegenüberstellung der Madonna Medici und der Brügger Madonna. Ein Mittelglied zwischen beiden Schöpfungen ist die Madonna auf einem Entwurf zur Capella Medici in der Oxford University Gallerie [1]). Das Problem, um das es sich bei Michelangelo in der Darstellung der Madonna mit dem Kinde handelte, war, beide Körper möglichst eng zusammenzufügen, alle abstehenden Gesten zu verbannen und den unbelebten Raum zu meiden, um eine möglichst kompakte Form zu gewinnen. Schon in der Brügger Madonna war das Kind deshalb entgegen aller Tradition zwischen die Beine der Madonna gestellt, und sein Körper schmiegte sich eng an die Mutter an, so daß eine geschlossene Komposition zustande kam, deren kompakte Form uns erst vollends zu Bewußtsein kommt, wenn wir sie mit den Madonnendarstellungen des Quattrocento, etwa einer Madonna des Benedetto da Majano vergleichen [2]). Die Elemente der Brügger Madonna: das Stehen des Kindes, sein seitwärts geschobener Körper, die um die Brust fassende Hand sind in der Oxforder Zeichnung (Frey Nr. 265) beibehalten, dagegen ist die frontale Haltung der Madonna aufgegeben. Die Mutter macht nun die Bewegung des Kindes mit. Ihr Körper ist ebenfalls von links vorne nach rechts hinten gedreht, und auch der linke Arm wiederholt die Bewegung des Kindes. Dadurch ist eine größere Einigung der Einzeltiefenwerte der verschiedenen Raumschichten erreicht. Die ungleiche Tiefenbewegung zwischen dem stark in Verkürzung gegebenen Kinde und der streng frontalen Haltung der Madonna ist beseitigt und die Tiefenbewegung einheitlich zusammengefaßt. Die geschlossene kompakte Raumwirkung ist allerdings damit verloren gegangen, auch mag dem Künstler das Nebenmotiv des Buches, nach dem die Hände des Kindes greifen, als zu leer erschienen sein, zumal dadurch der räumliche Zusammenhang eher vermindert als gefördert wurde, und so versucht er sich in neuen Kompositionen, bis er in der Madonna Medici die Lösung fand, die seinen künstlerischen

---

[1]) Bei Frey im Handzeichnungenwerk. Nr. 265.

[2]) Wölfflin, Klass. Kunst. S. 46.

Intentionen am meisten entsprach. Auf den übereinandergeschlagenen Beinen sitzt das Kind rittlings und wendet sich der Mutter zu. Das Spiel der Arme auf der Oxforder Zeichnung ist gänzlich verschwunden, überall sehen wir feste kompakte Massen, die sich ineinander schieben und drängen, so daß beide Körper wie zu einer neuen Einheit zusammengewachsen erscheinen. Im Vergleich zur Antike sagt Hildebrand[1]) von diesem Werke: „Denken wir dann wieder an eine Schöpfung wie die Madonna von Michelangelo in der Mediceerkapelle, so ist auch da auf die zwangloseste Weise der ganze kubische Inhalt als materielle Form so gänzlich aufgegangen in eine reine Bilderscheinung, daß alle Unterschiede, welche Zeit, Umstände und Individualität mit sich bringen, zunichte werden gegenüber den allgemeinen, ewigen Gesetzen, welche die künstlerische Gestaltung bestimmen und bestimmen werden." Es ist dem Werk oft der Vorwurf der Härte und Kälte gemacht worden, man hat von der Gewaltsamkeit der Bewegungen und Verankerungen der Glieder gesprochen, die abstoßend, ja fast verletzend seien, wie überhaupt hier ein kirchliches Motiv mit allzu realistischen Motiven durchsetzt sei[2]), und es kann und soll und braucht auch nicht geleugnet zu werden, daß wir hier etwas von jenem Künstlertum finden, das sich nicht an äußere Vorschriften bindet. Aber das zeigt gerade, wie rücksichtslos Michelangelo seinen formalen künstlerischen Absichten, der Organisierung zur Sichtbarkeit, nachgeht, und wie man zunächst von diesem Standpunkt aus seine Werke beurteilen muß, wenn man seinem Wollen und Können gerecht werden will, während von jedem anderen Gesichtspunkt aus seine Bewegungswelt und sein Schaffen als Ganzes unverständlich und unerklärlich bleibt[3]). —

Es wurde schon erwähnt, daß Michelangelo seine Funktionsvorstellungen nur insoweit komplizierte, als er fähig war,

---

[1]) Hildebrand, S. 115.

[2]) Justi, ebenda S. 261 ff.

[3]) Die vielen falschen Urteile entspringen aus einer Verkennung seiner künstlerischen Absichten, seines Kunstwollens. Auch Simmel (Michelangelo. Ein Kapitel zur Metaphysik der Kultur. Logos 1910. Heft 2) übersieht das eigentliche künstlerische Problem.

sie räumlich zu organisieren. Daher wandte er sich auch erst zuletzt den sitzenden und liegenden Menschen zu, deren Anordnung als Einheit von Raum- und Funktionswerten mehr künstlerische Übung und Überlegung erfordert, als das Motiv des stehenden Menschen. Die Schwierigkeit in der Anordnung einer Sitzfigur besteht in der kontinuierlichen Verbindung aller Raumschichten, der die abgebrochene Bewegung gerade entgegenwirkt. Die beiden Unterschenkel und der Torso, die sich klar vor uns in Frontansicht ausbreiten, sind durch die stark verkürzten Oberschenkel miteinander verbunden, und es muß uns zunächst das Tiefenmaß der Oberschenkel klar gemacht und ihre Tiefenbewegung der einheitlichen Tiefenbewegung angeglichen werden. Wenn wir mit einer Sitzfigur auf gleichem Boden stehen, nahe bei ihr, so daß wir die Oberschenkel von oben sehen, kann sie uns leicht verständlich werden; treten wir nun zurück und sehen sie nur als Fernbild, so fragt es sich, ob sie sich als Gegenstandserscheinung noch klar ausspricht. Wird nun gar eine sitzende Gestalt hoch oben in einer Nische angebracht, so daß dem Beschauer keine Möglichkeit gegeben ist, sie jemals in Augenhöhe zu sehen, so kann leicht der Fall eintreten, daß eine Überschneidung jegliche Orientierung unmöglich macht, und mit diesen Problemen mußte sich Michelangelo abfinden, als er die Statuen der beiden Herzöge in der Mediceerkapelle schuf.

Betrachten wir zunächst den Giuliano. Das rechte Bein ist so tief gestellt, daß wir noch eine klare Formvorstellung empfangen. Der Stab und der rechte Arm, dessen Hand die Tiefenbewegung des übergeschlagenen Tuches aufnimmt, verbinden die Raumschichten, in der der linke Unterschenkel und der Torso sich ausbreiten, und während sie auf diese Weise die Tiefenbewegung der Oberschenkel klar machen, werden sie zugleich zu Trägern der allgemeinen Tiefenbewegung. Das Tiefenmaß des linken Armes ist durch die klare Lage des rechten Armes hinreichend bestimmt, und seine stärkere Verkürzung wirkt deshalb nicht unklar. Wäre das rechte Bein nicht gesenkt und würden die Arme in der Raumschicht des Torsos verbleiben, so hätten wir zwei Vertikalen, die durch eine unsichtbare Horizontale verbunden wären. Die

Länge dieser Horizontalen zu bestimmen und mit den gefundenen Werten zugleich ein Gerüst für unsere Raumvorstellung aufzubauen, das war das Problem, das nur durch eine geneigt in die Tiefe gehende Überbrückung zwischen ideeller Vorderfläche und ideeller Rückfläche gelöst werden konnte: Arm und Stab überbrücken deshalb diagonal alle Raumschichten, der ganze Körper schwingt sich in diese Diagonale ein, und einheitlich mit der Tiefenbewegung erschließt sich uns die kubische Realität in ihrer Sichtbarkeit.

Ebenso genial ist die Lösung der Raumfrage bei dem Lorenzo. Die drei scharf markierten Falten zwischen den Beinen vermitteln uns zunächst wieder das Tiefenmaß der verkürzten Oberschenkel, und durch ihren treppenförmigen Aufbau gleichen sie diese Tiefenbewegung der Gesamttiefenbewegung an, die von dem Kästchen auf dem rechten Oberschenkel aufgenommen und durch den aufgestützten Arm zum Kopf und Torso weitergeführt wird, während der linke Arm die Tiefenbewegung am linken Knie aufnimmt und sie diagonal durch alle Raumschichten hindurch nach der Tiefe weiterleitet. So wird uns terrassenförmig ein Bewegungsgerüst aufgebaut, und indem wir eine Raumschicht nach der anderen überwinden und konsequent weitergeleitet werden, ordnen sich die Formen kontinuierlich in unsere Raumvorstellung ein. Das Problem der Überbrückung des leeren Raumes zwischen Oberschenkel und Torso, um den unbelebten Raum zu vernichten und ein einheitliches Maß der Tiefenbewegung herzustellen, konnte nicht besser gelöst werden.

Gehen wir dem Problem der Sitzfigur noch einen Augenblick nach. Auf einem der Entwürfe zu den Grabmälern im Britischen Museum (bei Frey Nr. 55; eine bessere Repr. bei Burger „Studien zu M." Tafel I) ist hoch oben eine Sitzfigur mit lang herabhängenden Beinen angebracht, die in den Händen ein großes Buch hält, also vielleicht als Träger des Geschlechtsregisters oder dergleichen bestimmt war. Zu dieser Figur sind 2 weitere Studien erhalten (Uffizien Nr. 17 379 u. 17 380; bei Frey Nr. 67), die man noch nicht als zugehörig erkannt hat und die von Ferri und Jacobsen wie auch von Frey für die Deckengemälde der Sixtina verantwortlich

gemacht werden. Die weit herunterhängenden Beine, der vorgebeugte Oberkörper, der tief gesenkte Kopf könnten dagegen sprechen, daß wir es hier mit dem Entwurf zu einem plastischen Werke zu tun hätten, nichtsdestoweniger sind sie der beste und unmittelbarste Beweis dafür. Man muß sich nur vergegenwärtigen, daß sämtliche uns erhaltenen Entwürfe und Skizzen zu den Grabmälern der Medici nicht diejenigen Ansichten sind, die der Beschauer zu Gesicht bekommt, wenn er die ausgeführten Werke betrachtet; es sind Ansichten wie von einem fernen Standpunkt gesehen, der sich realiter, d. h. in der Capelle selbst, niemals gewinnen läßt. Es sind, um in Hildebrandscher Sprache zu reden, nicht die Wirkungsformen für die Ansicht des Beschauers, sondern die Daseinsformen, die sich ergeben, wenn man die betreffenden Partien in Augenhöhe sieht, also Bildvorstellungen, die auf den Marmorblock aufgezeichnet werden sollten, direkte Vorarbeiten für die praktische Ausführung. Die Oxforder Zeichnungen geben uns am besten darüber Aufschluß (bei Frey: 55, 214 a, 265). In den 2 Zeichnungen der Uffizien haben wir ebenfalls die Daseinsformen zu einer sich für die Untenansicht ergeben sollenden Wirkungsform. Michelangelo gibt hier die Gegenstandserscheinung, wie sie sich ihm präsentieren würde, wenn er auf gleicher Höhe mit der Figur stünde; diese Gegenstandserscheinung sollte die Bildvorstellung für den Marmorblock abgeben, aus dem die Figur herausgehauen werden sollte. Nun wissen wir, welche Bedingungen erfüllt sein müssen, wenn eine Sitzfigur anschaulich klar sein soll. Nach dem Maß der Zeichnung wäre diese Figur etwa in doppelte Höhe des Lorenzo oder Giuliano zu stehen gekommen, und um dann noch für den Beschauer ein deutliches Gegenstandsbild abzugeben, mußte der Körper so in die Länge gezogen sein. —

Das Thema der Liegefiguren erschöpft Michelangelo in vier Variationen, den Organismus von Raum- und Funktionswerten immer mehr komplizierend, beide stets zur geschlossenen Einheit zusammenfügend. Die Aurora zeigt die einfachste Lösung: Extremitäten und Torso sind in drei klar voneinander geschiedenen Raumschichten angeordnet und kontinuierlich verbunden. Dann folgt der Abend, der durch das übergeschlagene

Bein eine Verbindung von ideeller Vorder- und Rückfläche herstellt, die bei der Nacht von dem auf den Oberschenkel gestützten Arm unterstützt wird, und die genialste Lösung ist der Tag, der den Torso im Profil mit übereinandergeschlagenen Beinen und über die Schulter blickendem Kopf gibt. Alle vier Figuren erfüllen eine Flächenschicht von gleichem Tiefenmaß und sind kompakt zusammengehalten. Auch sind uns zur Aurora, zum Tag und zur Nacht die Modelle nahezu vollständig erhalten [1]). Ihre sorgfältige Ausführung und die genaue Durchbildung aller Einzelteile bestätigt uns — vorausgesetzt, daß wir die Originalarbeiten vor uns haben —, wie eingehend Michelangelo seine Vorarbeiten betrieb. Aber auf ein sklavisches Nachahmen des Modells bleibt die Marmorarbeit nicht beschränkt. So ist bei der Morgendämmerung der Torso mehr in die Breite gedreht und dem Beschauer zugewendet, und beim Tag ist die Rückenpartie in stärkerer Verkürzung gegeben, Änderungen, die zeigen, wie der Künstler während der Arbeit immer bessere Lösungen der gestellten Probleme anstrebte.

Ihre volle Wirkung sollten die Liegefiguren erst als Raumwerte der Gesamtkomposition erhalten. Wenn man sie in ihrer jetzigen Aufstellung sieht, wirken sie unbefriedigend. Sie sind zwar rein dynamisch möglich, doch ist dieser funktionelle Zwang nicht optisch motiviert, nicht sichtbar gemacht; für unsere Augen gleiten sie dennoch von den Deckeln herunter. Es fehlt die Komponente, die das verhindert. Die überhängenden Beine waren als Überleitungen zu den Bodenfiguren gedacht, wie das aus den Skizzen hervorgeht und am deutlichsten in der Schulskizze des Louvre zu sehen ist [2]). Sie sollten eine klare Silhuette herstellen und ein verbindendes Gelenk des

[1]) Vergl. hierüber: Fritz Burger, Studien zu Michelangelo; Henri Thode, Michelangelos Tonmodelle aus der Hähnelschen Sammlung (M. f. K.). — Burger sieht in den Modellen Kopien des Tribolo, während Thode sie für Originalarbeiten hält. Die Frage nach der Echtheit ist belanglos für das Thema der Raumentwicklung, denn die Verschiedenheiten zwischen Modell und fertigem Marmorwerk zeigen uns nur, daß Änderungen vorgenommen worden sind und führen uns nicht auf tiefergehende Probleme, wie die Modelle des David.

[2]) Siehe Burger, Studien zu M. Dazu die Repr. S. 15.

ganzen Organismus werden, der Auftakt zu dem oberen Teil. Weiterhin mußte ein Bindeglied geschaffen werden zwischen den beiden Sitzfiguren und den Sarkophagfiguren; deshalb fällt bei beiden Herzögen ein Fuß teilweise aus der ideellen Vorderfläche der Statue heraus, und was bei einer Sonderexistenz der Raumwirkung schaden könnte, ist hier ein Werk feinster künstlerischer Berechnung. Der vorspringende Fuß ist der Punkt, auf den unser Auge überspringt, er bildet also einen Raumwert innerhalb der Gesamterscheinung und ist nur aus ihr heraus zu erklären. So sollte der Beschauer anschaulich von einer Figur zur anderen hingewiesen werden, mit den Einzelfiguren sozusagen den Raum aufbauen und ihn samt den Figuren als eine zusammengehörige Einheit erfassen. Doch ist aus der jetzigen Anlage dieser Raumzusammenhang schwer zu erkennen, da die Bodenfiguren gänzlich fehlen [1]) und dem Bauwerk damit das Fundament genommen ist. Man tut gut, das Vorhandene mit den Skizzen zu vergleichen, um dem Werke gerecht werden zu können und um vor allem den Raumzusammenhang zu begreifen, der den Einzelfiguren erst ihre volle Weihe erteilen sollte.

Die letzten Werke Michelangelos sind die Brutusbüste, der Petersburger Knabe und die Grablegung in Florenz.

Um dem Brutus eine einfache geschlossene Silhuette zu geben, ist die Büste — entgegen der üblichen Anordnung mit dem viereckigen Sockel — unten kreisförmig abgerundet und der Kreis so gewählt, daß, wenn wir ihn vervollständigen, der Kopf des Brutus in seinem oberen Abschluß mit der Kreislinie zusammenfällt. Die Büste ist sozusagen analog den frühen Madonnenreliefs in ein Kreisrund komponiert. Kein Glied streckt sich dem Beschauer entgegen, alle Formen breiten sich in der Fläche vor uns aus und sind klar in ihrer Sichtbarkeit zu erfassen.

Das Problem der auf möglichst wenig Raum zusammengedrängten Form, das in dem Jugendwerk des Cupido den Künstler schon beschäftigte, tritt uns in dem hockenden Kna-

---

[1]) Siehe Burger, Studien zu M.

ben wieder entgegen. Ober- und Unterschenkel sind fest aneinandergepreßt, der Torso nach vorn übergebeugt, so daß der Kopf dicht über die Knie zu stehen kommt und die Arme den Boden berühren. So bildet dieser Hockende bei Vermeidung des unbelebten Raumes und bei geschlossener Silhuettenwirkung eine kompakte Masse, deren Umrißform einen Würfel darstellt. Mehr noch wie bei der Gruppe des Sieges kann man hier von einer Schärfe der formalen Tendenz reden. Das eigentliche Motiv ist ja schon formal, denn das Zusammenkauern der Menschengestalt stellte sich der Künstler als Aufgabe.

Die Grablegung von 1550 ist eine pyramidenartige Komposition von vier Personen. Sie ist ähnlich wie die frühe Pietà reliefartig für eine Schauseite gemacht: die Frontansicht. Von dieser Seite her hat der Künstler begonnen, den Marmor wegzuschlagen und die Formen wie beim Relief freizulegen. Die Formen einigen sich in einer Flächenschicht von gleichem Tiefenmaße und führen die Reliefvorstellung konsequent durch alle Raumschichten durch. Die kompakte Masse wird durch eine einfache Silhuette zusammengehalten. „Fast täglich arbeitete Michelangelo zu seinem Zeitvertreib an jenem Marmor mit den 4 Figuren; danach zerschlug er ihn, weil der Stein zu viel Schmergel enthielt und so hart war, daß der Meißel häufig aus ihm herausschlug.“ (Vasari.) Diese Grablegung sollte das letzte Werk des Künstlers sein, und Vasari berichtet, er habe sie für sein eigenes Grab bestimmt. In ihrer einfachen räumlichen Anordnung, dem Zurückdrängen alles Kubischen zu Gunsten einer klaren Raumwirkung im Auge des Beschauers, wiederholt sie das künstlerische Bekenntnis seines langen Lebens, das sich in allen seinen Werken ausspricht: die Form um ihrer Sichtbarkeit willen.

Die Malerei von Giotto bis Lionardo.

Wie schon erwähnt, wollen diese Ausführungen als Anhang betrachtet sein. Sie geben eine kurze Zusammenfassung dessen, was in Einzelstudien schon mehrfach behandelt worden ist. Das Material ist deshalb nach wenigen maßgebenden Gesichtspunkten geordnet, um über den Einzelproblemen die große Linie in der Raumentwicklung nicht zu vergessen, die zeigt, wie konsequent auch in der Malerei ebenso wie in der Plastik die räumliche Illusion vom Unkörperlichen, Flächenhaften zum Vollräumigen, Kubischen stetig fortschreitet.

Was wir in der griechischen Plastik beobachten konnten, nehmen wir auch in der italienischen Malerei wahr: eine konsequente Entwicklung vom Zweidimensionalen zum Dreidimensionalen. „In der allgemeinen Kunstgeschichte ist deutlich die formale Entwicklung der Kunst gekennzeichnet durch ein Aufsteigen vom raumlosen zum räumlichen Sehen.“ [1]) Fragen wir nach den Darstellungsmitteln der räumlichen Illusion, so müssen wir im wesentlichen und von vornherein auf 2 Dinge achten: auf das zeichnerische Mittel der Überschneidung und auf die Farbe, durch die ein Vor und Zurück im Raume gegeben werden kann. Auf dem Mittel der Überschneidung und der Fähigkeit der Farbe, Tiefenillusion zu erzeugen, beruht im wesentlichen die Möglichkeit, in der Fläche eine räumliche Wirkung hervorzubringen, denn dadurch wird es möglich, die Sichtbarkeit sozusagen von den dreidimensionalen Objekten loszulösen und sie auf eine zweidimensionale Fläche zu projizieren. —

---

[1]) Ewald Bender, Über farbige Kompositionen. Ein Beitrag zur Geschichte der Farbengebung. S. 4. Dissertation. Greifswald 1911.

In der frühen italienischen Malerei ist ähnlich wie in den altchristlichen und byzantinischen Mosaiken die Verwendung der Farbe als raumerzeugendes Mittel unbekannt [1]). Man verwendet sie zum Schmuck und gibt der Fläche damit ein dekoratives Aussehen. „Alle primitive Farbengebung operiert vorzüglich als Flächendekoration mit den Buntwerten der Farbe, d. h. der Qualität und den Sättigungsgraden.“ [2]) Den Ausdruck „Buntwerte der Farbe“ behalten wir bei und stellen ihnen die raumschaffenden Werte der Farbe gegenüber. Die Anwendung der Farbe in den altchristlichen und byzantinischen Mosaiken beruht also auf einem Ausgleich ihrer Buntwerte, und durchgängig verwendet man das Prinzip der Komplementärfarben. So ist das Kuppelbild von San Giovanni in Fonte in Ravenna (5. Jahrhundert) ganz auf die komplementäre Wirkung Gelb—Blau und Rot—Grün gestimmt, indem man diese Farben in der genannten Reihenfolge nebeneinander setzte. Später bricht man mit diesem starren Schema und kompliziert die Verteilung der Farben, ihre komplementäre Ergänzung jedoch beibehaltend, und diese Organisation hat sich im italienischen Tafelbild bei Cimabue und in der konservativen sienesischen Schule bis über Duccio hinaus erhalten.

Unter Giotto vollzieht sich der Bruch mit der Tradition und anstelle des herkömmlichen Schemas tritt eine auf Naturbeobachtung sich gründende Verwertung der malerischen Mittel. Giotto will den Raum geben wie er ihn sieht, nur hindert ihn daran sein primitives Können, doch bewirkt die Farbe bereits ein Losgehen der einzelnen Formen voneinander, und ein leises Vor und Zurück macht sich bemerkbar. Die Verwendung der Farbe als raumschaffenden Mittels steht jedoch nicht im Vordergrunde des Interesses, selbst im Trecento bei Künstlern wie Taddeo Gaddi, Lippo Memmi, Lorenzo Monaco ist das oberste Prinzip immer noch die Harmonisierung der Buntwerte. Der Raum wird noch nicht durch die Farbe gedeutet, erst Masaccio blieb es vorbehalten, mit malerischen Mitteln den Raum zu gestalten.

---

[1]) Sowohl im Sinne Hildebrands wie auch im Sinne Böcklins.

[2]) Bender, S. 4.

Sehen wir zuvor noch, wie man die Überschneidung im Ducento und Trecento handhabte. Auf den altchristlichen und byzantinischen Mosaiken stehen die Figuren meist isoliert, sie überschneiden sich nicht gegenseitig, und auch in der frühen italienischen Malerei meidet man ängstlich die Überschneidung der Figuren untereinander. Bei der Madonna in trono von Cimabue in S. M. Novella zu Florenz sind die Engel in verschiedenen Reihen übereinander gegeben, so daß man sie ganz sehen kann; nichts wird verdeckt oder überschnitten. Fortschrittlicher ist Cimabues Madonna zwischen Engeln und Heiligen in der Akademie zu Florenz, denn hier überschneiden sich die Figuren, jedoch so, daß Brust und Kopf jeweils vollkommen sichtbar sind. Der Marienaltar von Meo da Siena in der Stadtgallerie zu Città di Castello zeigt dieselbe Anordnung, auch sonst finden sich zahlreiche Beispiele. Die Entwicklung, die wir in den verschiedenen Schulen verfolgen können, zeigt sich auch in der Entwicklung des einzelnen Künstlers: es findet ein Fortschritt insofern statt, als man das flächenhafte Übereinander in ein räumliches Hintereinander verwandelt, indem man von kleineren zu größeren Überschneidungen übergeht und so den flächenhaften Charakter überwinden lernt und eine primitive räumliche Illusion an seine Stelle zu setzen sucht. Wiederum überragt in dieser Neuerung der Kunst Giotto seine Zeitgenossen und selbst seine Schüler und Nachfolger. Man vergleiche nur seine Madonna mit dem Kind, Engeln und Heiligen (Akademie, Florenz) mit dem Madonnenbild des Cimabue (ebenda). Das Thema der Überschneidung ist auf die mannigfachste Art variiert, selbst die Köpfe und sogar das Gesicht werden stark überschnitten. Noch fortschrittlicher ist die Überschneidung in den Fresken zu Assisi und Santa Croce [1]). Hier hat sich das Übereinander fast vollkommen in ein Hintereinander verwandelt, wenn auch in Unkenntnis der Gesetze der Perspektive die Darstellung mangelhaft bleibt. Wir sehen die Figuren, als ob wir uns auf gleicher Erde mit ihnen befänden, und auf dieser dem Naturbilde entsprechenden Anordnung beruht im wesentlichen die räum-

---

[1]) Vergl. O. Volkmann, Die Bildarchitekturen, vornehmlich in der italienischen Kunst. S. 66 ff. Dissertation. Berlin 1900.

liche Illusion, die wir empfangen, denn die Farben sind von gleichmäßiger Helligkeit, oft stark gesättigt, gegeneinander abgesetzt und dienen mehr der Formbedeutung als der Raumwirkung.

Giotto war durch seine Naturbeobachtung dem Wesen der Linearperspektive schon recht nahe gekommen, doch die unmittelbar auf ihn folgende Malerei, die in seinen Bahnen wandelte, seine Werke täglich vor Augen sah, konnte seine kühnen Überschneidungen nicht geben und fiel zum Teil in ein älteres Schema zurück. Die verschiedenen Raumschichten des Bildes sind im Trecento anstatt räumlich hintereinander, flächenhaft übereinander gegeben und der Augpunkt von unten nach oben verschoben (z. B. Taddeo Gaddi in seine Allegorie auf die katholische Religion, Chiostro S. M. Novella, Capella degli Spagnoli). Dieser Wechsel des Augpunktes hat notwendig die Unklarheit der räumlichen Beziehungen der einzelnen Teile des Bildes untereinander zur Folge. Durch sein Verschieben in der Vertikalen wird das Bild in dieser Richtung verlängert, auseinandergezogen, die perspektivischen Pläne vertiefen sich nicht, und so entsteht der flächenhafte Charakter.

Erst im Quattrocento beginnt man wieder die Gesetze der Perspektive zu studieren und auch die Farbe in ihrem raumschaffenden Wert zu verwenden, um auf wahre Raumillusion hinzuarbeiten, die uns dann bei Masaccio zuerst voll entgegentritt [1]). Diagonal wird unser Blick bei den Fresken der Brancaccikapelle in die Tiefe geleitet, eine Raumschicht nach der andern überwindend, bis das ganze Ensemble von Linien und Flächen ein klares räumliches Bild in uns hervorruft. Hatte Giotto die Überschneidung als raumbildendes Mittel erkannt und sich nutzbar gemacht, so fügt Masaccio ihr das andere Mittel der Raumillusion, die Farbe in ihrer Raumbedeutung, hinzu; und nun können wir wieder konstatieren, wie diese Errungenschaft fast ein ganzes Jahrhundert hindurch unerreicht bleibt, bis Lionardo den Faden da aufnimmt und fortführt, wo man ihn verloren. Giotto und Masaccio eilen der

---

[1]) Wölfflin, Klass. Kunst. S. 9. Siehe ferner: Paul Zucker, Raumdarstellung und Bildarchitekturen im Florentiner Quattrocento. Leipzig 1913.

Entwicklung voraus, und es bedarf beidesmal geraumer Zeit, bis man allgemein zur Beherrschung der von ihnen gewonnenen raumbildenden Mittel gelangt. Die Kunst des Quattrocento stellt die konsequente Fortbildung der Errungenschaften des Ducento und Trecento dar. Man beginnt damit die Fortschritte in der Erkenntnis der Perspektive zu verwerten, und die Entwicklung geht nun so vor sich, daß man zunächst die verschiedenen Augpunkte näher zusammenrücken läßt, bis man dazu gelangt, trotz mangelhafter Kenntnis der Perspektive, der Darstellung einen einigermaßen festen Augpunkt zugrunde zu legen, wobei man sich jedoch noch nicht entschließen kann, ihn tiefer zu nehmen, und erst zuletzt beherrscht ein etwa in Augenhöhe der Figuren angenommener und einheitlich durchgeführter Augpunkt die räumliche Anordnung.

Den Typus des Übergangsstadiums vertritt das Fresko der Taufe im Jordan von Masolino da Panicale zu Castiglione d'Olona, und wie das Problem endgültig gelöst wurde, zeigt uns das Taufbild des Piero della Francesca in der National Gallery. Dieselbe Entwicklung läßt sich auch für das Interieur nachweisen, und man braucht nur die Stuben eines Ghirlandajo oder Mantegna mit den trecentistischen Interieurs zu vergleichen, um zu erkennen, daß auch hier der Augpunkt tiefer genommen und schließlich für den ganzen Bildzusammenhang konsequent durchgeführt ist. Von der „Präponderanz der Vertikalen"[1]) hatte man sich im Quattrocento nicht ganz befreien können, die Werke eines Masaccio und Piero della Francesca gehören zu den Ausnahmen, und selbst im beginnenden Cinquecento hat man noch nicht vollends mit der Überhöhung gebrochen. Es ist eine merkwürdige Tatsache, daß die Künstler ihre Darstellungen in die Vertikale auseinanderziehen und in der Horizontalen zusammenschrumpfen lassen. So rückt Pinturicchio in dem Verlöbnis Kaiser Friedrichs III. vor der Porta Camollia in der Libreria zu Siena, abgesehen davon, daß er verschiedenes auf einer Fläche gibt, was niemals von einem Punkt aus in natura überschaut werden kann, alles in der Horizontalen zusammen und türmt

---

[1]) Felix Rosen, Die Natur in der Kunst. S. 287. Leipzig 1903.

das Hintereinander übereinander auf. Ebenso ist bei seinem Fresko: Papst Pius II. in Ancona (Siena, Libreria) die Horizontale verkürzt und alles in die Vertikale verschoben[1])

Daneben fehlt dem Quattrocento auch noch die Fähigkeit, die Überschneidungen so zu wählen, daß wir sie mühelos entziffern und mit einem Blick erfassen können. Oft sind die Personen bei Gruppendarstellungen, wie sie Grablegungen, Anbetungen und andere kirchliche Szenen erforderten, reihenweise hintereinander gegeben, so daß durch die Überschneidung außer dem Kopf oder dem Gesicht alles andere verdeckt ist. So ist es z. B. recht schwer, in der Anbetung der Könige von Botticelli (Uffizien) die Massen zu entwirren. Die Figuren kleben geradezu aufeinander; ein Kopf am andern setzt sich eine solche Reihe durch 10 Figuren hindurch nach der Tiefe hin fort. Die einzelnen Körper gehen nicht voneinander los, sie scheinen gar engbrüstig; es fehlt der Raum, in dem sie sich bewegen können. Diesen gedrängten Massenszenen stehen andere Kompositionen mit mehr ökonomischer Verteilung der Figuren in verschiedene Raumschichten gegenüber, wodurch der Bildzusammenhang freier und gelockerter erscheint. Man beachte die Fresken Ghirlandajos in S. M. Novella, besonders das Fresko der Geburt des Täufers, das drei Raumschichten unterscheiden läßt, die bei einem Minimum von Überschneidung dennoch klar zu einander überleiten. Diese Auflockerung ist das allgemeine Kennzeichen des Fortschrittes in der Raumdarstellung, und allmählich gelangt man dazu, mit einem Minimum von Überschneidung ein Maximum von Raumillusion zu geben.

Aber trotz aller Fertigkeit in der Handhabung der Überschneidung bleiben die Werke des Quattrocento mehr oder minder flächenhaft. Dem Cinquecento erst blieb es vorbehalten, die Fläche vollkommen zu überwinden. Der Unterschied zwischen der Raumillusion des Quattrocento und des Cinquecento wird uns nirgends klarer als in der Sixtina. Da sehen wir an den Seitenwänden die Werke der Quattrocentisten und über ihnen an der Decke die Arbeiten Michelangelos, die bereits

[1]) Felix Rosen, Die Natur in der Kunst. S. 287. Leipzig 1903.

der neuen Epoche angehören. Das Quattrocento erscheint flach gegenüber der Raumillusion Michelangelos. Trotz aller Kunst der Überschneidung, trotz geschicktester Verteilung in mehrere Raumschichten gehen die Bilder nicht in die Tiefe; sie bleiben flächenhaft. Es ist, als ob das Tiefenmaß der einzelnen Raumschichten der Natur gegenüber verkürzt sei. Flächenvorstellung und Tiefenvorstellung sind noch nicht in ihr natürliches Verhältnis gebracht und vermitteln uns jene für das Quattrocento charakteristische Bildvorstellung, die wir als beengend und in ihrer Tiefenausdehnung als unzulänglich empfinden, wenn wir unmittelbar darauf die überzeugende und naturwahre Raumillusion Michelangelos auf uns wirken lassen. Man muß die Werke des Quattrocento unmittelbar mit Werken des reifen Cinquecento vergleichen, um sich dieses Unterschiedes voll und ganz bewußt zu werden.

Erst mit dem Cinquecento zieht die natürliche räumliche Illusion in die Malerei allgemein ein[1]). Die Errungenschaft eines Masaccio wird nun Gemeingut aller, und der Künstler, der am energischsten eingreift, um die Raumillusion zu dieser Vollendung zu führen und das „Relief-Haben" über die Schönfarbigkeit stellt, ist Lionardo. Er hatte richtig erkannt, daß der Mangel an Raumillusion im wesentlichen auf die Verwendung der Farbe zurückzuführen sei, die man im Quattrocento immer noch mehr auf ihre Buntwerte, auf ihre Schönfarbigkeit hin verwandte als auf ihre Fähigkeit hin, Raum zu erzeugen[2]). An Überschneidung hatte man bereits Großes geleistet, nun galt es noch, ihr die Farbe als Mittel der Raumillusion hinzuzufügen und sie vornehmlich aus dem Gesichtspunkt der Raumdarstellung heraus zu verwenden. Lionardo stellt deshalb den Buntwerten der Farbe ihre raumschaffende

---

[1]) Vergl. hierüber auch: G. J. Kern, Die Grundzüge der linearperspektivischen Darstellung in der Kunst der Brüder van Eyck und ihrer Schule. Leipzig 1904. Ferner Karl Doehlemann, Die Entwicklung der Perspektive in der altniederländischen Kunst. Repertorium für Kunstwissenschaft 1911. Heft 5 ff. — Zur Frage der sog. „umgekehrten Perspektive", ebenda 1910. Heft 1. S. 85.

[2]) Einzelne Künstler wie Paolo Uccello und bes. Piero della Francesca gingen in der Problemstellung schon weiter. Vergl. hierüber F. Rosen, Natur i. d. Kunst. S. 258.

Kraft gegenüber. Er macht sich lustig über die Maler, die die Schönfarbigkeit nicht der Modellierung opfern wollen [1]), preist das Helldunkel im Verein mit den Verkürzungen als die höchste Ehre in der Malerei [2]), und wenn er ganz allgemein von der Figurendarstellung spricht, stellt er das Reliefhaben über die gute Zeichnung, und erst an vierter und letzter Stelle nennt er das schöne Kolorit [3]). Lionardos Regeln blieben vorbildlich für die folgende Zeit. „Fra Bartolomeo, der junge Raffael, Andrea del Sarto, endlich Correggio, sie alle machten sich Lionardos Optik und Kompositionsweise zu eigen.“ [4])

Das Reliefhaben und das Modellieren ist plötzlich in den Vordergrund gerückt, die Farbenfreudigkeit des Quattrocento verschwunden und ein düsteres Grau an ihre Stelle getreten.

---

[1]) Lionardo, Trattato della pittura, neue deutsche Ausgabe von H. Ludwig. Bd. XVIII der Quellenschriften für Kunstgeschichte. Wien 1882. S. 205. Nr. 412.

[2]) Ebenda S. 383 Nr. 671, S. 73 ff. Nr. 236 und S. 73 Nr. 123.

[3]) Ebenda S. 205 Nr. 403, S. 72 Nr. 136 und S. 73 Nr. 93.

[4]) Bender, S. 33. — Auch das Verhältnis des Kunstwerks als Raumeinheit zum umgebenden Raum der Architektur läßt Lionardo nicht unbeachtet. Er wendet sich gegen die quattrocentistische Manier, mehrere Bilder übereinander zu malen, wie etwa Ghirlandajo in S. M. Novella; das sehe aus wie ein Krämerstand mit seinen Schubladenquadraten. Im Cinquecento verschwindet daher diese Kompositionsweise, überhaupt nimmt man mehr Rücksicht auf die Lage der Wand und die Größe des Raumes. Man achtet darauf, daß das Bild von einem Standpunkt aus auch einheitlich überschaut werden kann, während noch Benozzo Gozzoli die Fresken im Palazzo Ricardi in ein enges Kapellchen mit schlechter Beleuchtung malte, so daß man die Komposition nicht als Ganzes erfassen kann. Bild und Raum treten nun in ein neues Verhältnis; aus der Architektur heraus wird Größe und Anordnung des Freskos bestimmt und so ein gewisses Abhängigkeitsverhältnis geschaffen, das den vorhergehenden Generationen unbekannt war. Vor allem sucht man das Fresko der umgebenden Architektur gegenüber abzugrenzen, um seine Sonderheit der Raumdarstellung zu betonen. Man rahmt und faßt es besonders ein. Die Raumillusion eines Ghirlandajo, der in seinen Darstellungen des Abendmahls (Ogni Santi und San Marco) gewissermaßen eine Fortsetzung des realen Raumes mit malerischen Mitteln gab, empfindet man als unkünstlerisch (vergl. hierüber Hildebrand, S. 37 Anmerkung), und die Tendenz des Cinquecento geht darauf aus, Raum und Bild immer schärfer zu trennen, um einer Vermischung von illusionistisch gegebenem und real vorhandenem Raum entgegenzuarbeiten.

Licht und Schatten beherrschen nun die Bildkomposition und stellen die Formen vollkommen räumlich vor uns hin. Noch Perugino, Ghirlandajo und Benozzo Gozzoli gaben die Schatten nur in ganz geringen Dosen, Lionardo und Raffael dagegen ziehen sie schon mächtig heran, um ihren Körpern vor allem ein räumliches Aussehen zu sichern. Gleichzeitig bot diese Neuerung den Vorteil, Details zusammenzufassen und alle Einzelwirkung zu Gunsten einer räumlichen Gesamtwirkung zu unterdrücken [1]).

Auch abgesehen von den Lichtverhältnissen zeigt sich schon in der Führung der Linie ein Fortschritt zum Räumlichen. Das Eckige rundet sich, das Steife wird gelenkig, biegt und dreht sich nach allen Seiten. Raumerfüllend, raumverdrängend ordnen sich die Linien zu Formen, und die Formen wiederum werden durch Licht und Schatten großzügig zusammengehalten. Das parallele Hintereinander der Figuren des Quattrocento verschiebt sich zur rhythmisch geschwungenen Kurve, die Knotenpunkte des Raumzusammenhanges verbindend und klärend, um mit den einfachsten und schlagendsten Mitteln eine überzeugende Raumwirkung herbeizuführen, und mit der Steigerung der Raumillusion zur Naturwahrheit ist möglichste Klarheit der räumlichen Beziehungen der Objekte untereinander verbunden [2]). Das ganze Ensemble von Linien und Farben wird schneller in uns lebendig, und in dieser Einheit der Wirkung klärt und steigert die Raumsprache der Kunst die „Raumsprache der Natur".

[1]) Wölfflin, Klass. Kunst. S. 244 ff.

[2]) Vergl. hierüber den zweiten Teil der klassischen Kunst von Wölfflin, bes. was über die neue Bildform gesagt wird. Ferner: F. Goldschmidt, Pontormo, Rossi und Bronzino. Ein Versuch zur Geschichte der Raumdarstellung. Leipzig 1913.

Lebenslauf.

Ich, Ernst Troß, Sohn des Kaufmanns Louis Troß, bin am 16. April 1891 in Wetzlar geboren, bin preußischer Staatsangehöriger und evangelischer Konfession. Ostern 1900 trat ich in die Oberrealschule zu Gießen ein und absolvierte sie 1909 mit dem Zeugnis der Reife. Auf der Universität lernte ich Latein und Griechisch nach und studierte in Gießen und München erst Philologie, dann Philosophie, Kunstgeschichte und Archäologie. Meine Lehrer waren: Prof. Behaghel, Dr. Braun, Dr. Burger, Prof. Collin, Prof. Groos, Prof. Haller, Prof. Helm, Prof. Horn, Dr. Knöllinger, Prof. Messer, Dr. Meyer, Lektor Montgomery, Prof. Rauch, Prof. Riehl, Prof. Sievers, Dr. Süß, Prof. Trautmann, Prof. Voll, Prof. Watzinger. Ihnen allen sage ich meinen herzlichsten Dank, insbesondere Herrn Prof. Rauch und Herrn Prof. Watzinger für die Förderung meiner Arbeit.



